



રાગ ૩.૨૫

શામી : જાનાનન

રાગ ઓ રૂપ

શામી પ્રજ્ઞાનાનન્દ

। પ્રથમ ભાગ ।

। પ્રથમ ભાગ ।



શ્રી.રામ.જી.વેદાન્ત આશ્રમ
દાર્જિલિંગ

প্রকাশক : স্বামী ভবেন্দ্রানন্দ
ঐরাবতকৃষ্ণ বেদান্ত আশ্রম : দার্জিলিং

প্রথম সংস্করণ ফাল্গুন ১৩৫৫
দ্বিতীয় পরিবর্দ্ধিত সংস্করণ
অগ্রহায়ণ ১৩৬৪
(ইং ডিসেম্বর ১৯৫৭)

দার্জিলিং, ঐরাবতকৃষ্ণ বেদান্ত আশ্রম-কর্তৃক
সর্বস্ব-সংরক্ষিত

প্রিণ্টার : প্রভাতচন্দ্র রায়
ঐগৌরাক্ষ প্রেস প্রাইভেট লিমিটেড, ৫ চিত্তামণি দাস লেন, কলিকাতা-৯

সমগ্র বাংলাদেশে যিনি সংগীতে অপূর্ব প্রেরণা ও নব-চেতনার

সৃষ্টি করেছিলেন নূতন রূপ ও নূতন ছন্দের নৈবেদ্য

সাজিয়ে—সাংস্কৃতিক জাগরণ-যন্ত্রের সেই ঋষিক্

বিশ্বকবি রবীন্দ্রনাথ ঠাকুরের

পবিত্রোজ্জ্বল স্মৃতি-উদ্দেশে

‘রাগ ও রূপ’

শ্রদ্ধার অঞ্জলি-স্বরূপ অর্পিত হোল !

“Second Five Year Plan—Social and Cultural Education,—Production of Social Education and Children Literature. The Popular price of the book has been possible through the subvention received from Government of West Bengal and Government of India under the above scheme”.

‘সংগীত একটি প্রাণধর্মী জিনিষ এবং প্রাণের বিকাশ তার মধ্যে আছে একথা বলা বাহুল্য। * * প্রাণের যে ধর্ম সংগীতেরও হবে সেই ধর্ম। * * * বৈদিক যুগে এক রকম সংগীত ছিল—‘সামগান’। সেই সামগান নিঃসন্দেহে তখনকার খাঁরা সাধক ছিলেন তাঁদের হৃদয় থেকে উচ্ছ্বসিত হয়েছিল—বিশেষ রূপ নিয়ে তখনকার ক্রিয়া-কর্মে যজ্ঞে তা’ রস, রূপ পেয়েছে ও পূর্ণতা লাভ করেছে। পরবর্তীকালে তা’ এত দূরে গিয়ে পড়েছে যে, তখনকার সেই সামগান কি রকম ছিল তা’ আমরা নিঃসংশয়ে বলতে পারি না। তারপর এল কালিদাস, বিক্রমাদিত্যের যুগ। তখনকার সংগীত, নৃত্য, গীত বিশেষত্ব লাভ করেছিল সেই সময়কার গভীর সাম্রাজ্য গৌরব এবং আবেষ্টনীর মধ্য দিয়ে। আনন্দ যখন হয়ে উঠেছিল অপ্রভেদী—তখন তারই অল্পরূপ সংগীত যে জন্মেছিল তাতে সন্দেহ নাই।

‘কিন্তু বাংলাদেশের একটা বিশেষত্ব আছে; বাঙ্গালী ভাবপ্রবণ জাতি। এই ভাবের উচ্ছ্বাস যখন প্রবল হ’য়ে ওঠে, তখন সে আপনাকে প্রকাশ করে। তার প্রকৃতিতে যখন উদ্ভূত হয়, তখন সেই শক্তি যায় বর্ধনের দিকে। পরিমিতভাবে যখন ফলে তখন আপনাকে সে প্রকাশের সম্পদ পায় না। সেই হৃদয়াবেগ যখন তীর ছাপায় তখন সে উচ্ছ্বাসকে সে গানে নৃত্যে উচ্ছ্বাসিত করে। দেখুন, বৈষ্ণব সংগীত—সমস্ত হিন্দুস্থানী সংগীতকে পিছনে ফেলে বাঙ্গালীর প্রাণ আপনার সংগীতকে উদ্ভাসিত করেছে—যেহেতু তার ভেতরের হৃদয়-বেগ সহজ যাত্রা ছাড়িয়ে উঠেছিল, আপনাকে প্রকাশ না কোরে পারেনি। যে কীর্তন বাঙ্গালী গেয়েছিল তা’ তৎকালীন পারিপার্শ্বিক ক্রিয়াবান প্রত্যুত্তর। * * আজকের দিনের বাঙ্গালী, যে বাঙ্গালী একদিন এই কীর্তনের মধ্যে, লোক-সংগীতের মধ্যে বিশেষত্ব প্রকাশ করেছে—সে কি আজ নূতন কিছু দেবে না? সে কি কেবলি পুনরাবৃত্তি করবে?

‘আমি বলব, আমি কাউকে জানি না, কাউকে মানি না; আমরা যা-কিছু দৃষ্টি করি না কেন, তার মধ্যে ভারতীয় ধারা আপনি যাবে। আমাদের সেই আভা, সেই ভারতীয় প্রকৃতি তেমনি আছে যেমন পূর্বতন কালে কীর্তনগানে—বাউলে ছিল। সেই রকম আজ যদি বাঙ্গালী আপনাকে সংগীতে চিত্রকলায় প্রকাশ করতে ইচ্ছা করে তবে সেই প্রকৃতিকে লঙ্ঘন করতে পারবে না—যদি একমাত্র লক্ষ্য থাকে যা-কিছু করবে নিজেকে মুক্ত ক’রে—নকল ক’রে নয়।’—(২৮শে ডিসেম্বর ২০০৪)

রবীন্দ্রনাথ ঠাকুর

॥ নিবেদন ॥

‘রাগ ও রূপ’ বইখানির দ্বিতীয় সংস্করণ সম্পূর্ণ নূতন পরিবর্দ্ধিত আকার নিয়ে প্রকাশিত হ’ল। ছিল ১৬৬ পৃষ্ঠার বই, এখন প্রকাশিত হ’ল প্রথম ভাগ প্রায় ৪৫০ পৃষ্ঠার সমাবেশ নিয়ে এবং দ্বিতীয় ভাগও হবে প্রায় ১৫০ শতাধিক পৃষ্ঠাবিশিষ্ট। গ্রন্থের অধ্যায় ও বিষয়বস্তুর সন্নিবেশের যথেষ্ট পরিবর্তন হয়েছে এবং তিন চারটি নূতন অধ্যায় এই নূতন সংস্করণে সংযোজিত হ’ল। বিশেষ ক’রে ‘রাগ’-অধ্যায় তথা ‘রাগ ও রাগিণীদের পরিচয়’ অংশটি ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে ও তুলনামূলক আলোচনার ভিত্তিতে এভাবে নূতন ক’রে লেখা হয়েছে, সুতরাং তার জ্ঞাত প্রথম সংস্করণের সংগে পরিবর্দ্ধিত এই নূতন সংস্করণের পার্থক্য যথেষ্ট পরিমাণে অনুভূত হবে। এই পরিবর্তন অপরিহার্য ও প্রয়োজনীয় হলেও আমি সংগীতসেবীদের কাছে থেকে ক্ষমা ভিক্ষা করছি এ’জ্ঞাত যে, প্রথম সংস্করণ ধারা কিনেছেন তাঁদের কাছে নিশ্চয়ই এ’টি একটু অস্বাভাবিক ও অসুবিধাজনক বলে মনে হবে। কিন্তু তাঁদের অবগতির জ্ঞাত আমার নিবেদন এই যে, প্রথম সংস্করণের অধিকাংশ ভাগ কলকাতা রামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠের মুখপত্র ‘বিশ্ববাণী’-র শারদীয়া সংখ্যায় প্রকাশিত হয়েছিল ও পরে তা’ থেকে সেই অংশটুকু গ্রন্থাকারে মুদ্রিত হয়। পরে গ্রন্থের বিষয়বস্তুকে সম্পূর্ণ করার জ্ঞাত বাধ্য হ’য়ে গ্রন্থের শেষের দিকে কতকগুলি পরিশিষ্ট যোগ করা হয়—যা অনেকটা অনেকের কাছে অসুন্দর হিসাবে মনে হয়েছে। তারপর যে কারণেই হোক, বাংলাদেশের ও বাংলাদেশের বাইরে বাংলাভাষী সঙ্গীতসেবীদের কাছে ‘রাগ ও রূপ’-গ্রন্থটি যথেষ্ট সহানুভূতি লাভ করায় পরবর্তী সংস্করণকে আর একটু সূষ্ঠ ও মাজিত আকারে প্রকাশ করার সংকল্প যে আমার ছিল না তা’ নয় ও সেই সংকল্পকে বাস্তবে রূপ দেবার পরিণতিই হ’ল এই পরিবর্দ্ধিত দ্বিতীয় নূতন সংস্করণ। ভূমিকায় প্রক্বেয় অধ্যাপক শ্রীঅর্জুনের গংগোপাধ্যায় মহাশয়ও কিছুটা অংশ নূতন সংযোজন করেছেন।

তা’ছাড়া এই দ্বিতীয় সংস্করণকে আবার দু’টি খণ্ডে ভাগ করা হয়েছে : প্রথম খণ্ড বা ভাগ রাগ-রাগিণীদের পরিচয় দান পর্যন্ত সমাপ্ত হয়েছে, আর দ্বিতীয় খণ্ড বা ভাগে থাকবে ‘হিন্দুস্তানী ও কর্ণাটকী সংগীত’-এর প্রসঙ্গে উত্তর-ভারতীয় বর্তমান হিন্দুস্তানী-পদ্ধতি অনুসারে অনেকগুলি অভিনব রাগের পরিচয় ও দক্ষিণ-ভারতীয় সঙ্গীতের মোটামুটি বিশদ একটি ঐতিহাসিক আলোচনা ও পণ্ডিত গোবিন্দ-দীক্ষিত-পরিকল্পিত বাহাদুর মেলকর্তা বা মেলরাগের পরিচয়, ‘রাগ বসন্ত ও তার বিকাশ’। ‘রাগ-মল্লার ও তার বৈচিত্র্য’, ‘গীতির বিচিত্র ধারা’ (রূপদ, খেয়াল, ঠুংরী, টপ্পা, ভজন, কীর্তন)

‘সংগীতে দর্শনের অভিব্যক্তি’, (philosophy,) ‘সংগীতে রাগ ও অবচেতন মন’ (psychology) ‘ভারতীয় সংগীতে অন্তরা’, ‘রাগ-রাগিণীর মূর্তি-কল্পনা’ (iconography), পরিশিষ্টে ‘হিন্দীভাষায় রচিত কয়েকটি রাগ-রাগিণীর ধ্যান’ ও বিস্তৃত গ্রন্থচূচী (bibliography) প্রভৃতি।

পরিবর্দ্ধিত নূতন দ্বিতীয় সংস্করণে দু’চারটি রাগের ছবি প্রথম সংস্করণ থেকে কম হ’লেও তোড়ী-রাগিণীর আর একটি নূতন ছবি দেওয়া হ’ল। এই ছবিটির মূল-প্রতিকৃতি অধ্যাপক শ্রীঅর্দ্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের কাছে সংরক্ষিত আছে। অত্যাশ্চর্য ছবির জন্ত আমি প্রসিদ্ধ শিল্প-সমালোচক শ্রীঅজিত ঘোষ মহাশয়ের কাছে কৃতজ্ঞ। বিভাসরাগিণীর ত্রিবিধ চিত্রটির জন্ত অধ্যাপক শ্রীঅর্দ্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের কাছে ঋণী। তা’ছাড়া তিনি ‘সংগীত-বিজ্ঞান-প্রবেশিকা’ মাসিক পত্রিকায় ধারাবাহিকভাবে ‘রাগ-রাগিণীর নাম-রহস্য’-শীর্ষক পাণ্ডিত্যপূর্ণ যে প্রবন্ধ লিখেছিলেন, রাগের আলোচনায় আমি তা’ থেকে যথেষ্ট সাহায্য পেয়েছি ও তাঁর সুচিন্তিত অভিমত উদ্ধৃতও করেছি। তিনি বিচক্ষণ ও সূক্ষ্মদর্শী চিত্র-সমালোচক একথা সকলেই জানেন, কিন্তু গভীর সংগীতহারাগের সংগে সংগে সংগীতের ঔপপত্রিক অংশে তাঁর প্রগাঢ় জ্ঞানও আমাদের বিমুগ্ধ করেছে। ইংরাজিতে লিখিত Rāgas and Rāginis-গ্রন্থটি তাঁর অসামান্য সংগীত-মনীষার কথা প্রমাণ করে।

পরিশেষে আমি সবিশেষ কৃতজ্ঞতা জানাই প্রখ্যাত চিত্রশিল্পী ও আমার সুপণ্ডিত বন্ধুবর শ্রীদেবব্রত মুখোপাধ্যায় মহাশয়ের কাছে। তিনি এই গ্রন্থের প্রতিটি অধ্যায়ের প্রারম্ভে রাগ-রাগিণীদের রেখাচিত্র অঙ্কন করেছেন এবং এই অভিনব পদ্ধতি তাঁরই পরিকল্পিত। তিনি রাগের রেখাচিত্রগুলি প্রাচীন (traditional) পদ্ধতির অনুসরণ ক’রে অঙ্কন করেছেন! তা’ছাড়া পুস্তকের অপূর্ব বহিঃপ্রচ্ছদপটটি তাঁরই পরিকল্পিত ও অঙ্কিত।

যাঁরা আমার গ্রন্থ-রচনার কাজে অনুপ্রেরণা জুগিয়েছেন তাঁরা হলেন পশ্চিমবঙ্গ-সরকারের শিক্ষাদপ্তরের সেক্রেটারী ডাঃ শ্রীধীরেন্দ্রমোহন সেন, স্বামী সন্ন্যাসানন্দজী, স্বামী ভবেশানন্দজী, প্রদ্যেয় শ্রীমণি ন্যাথ মিত্র, সংগীতশিল্পী শ্রীধীরেন্দ্রচন্দ্র মিত্র, শ্রীমীরা মিত্র, আর্ধ-সংগীত-বিদ্যালয়ের অধ্যক্ষ শ্রীমনীমোহন বন্দ্যোপাধ্যায়, সংগীত-বিশারদ প্রভৃতি। এঁদের কাছে আমি কৃতজ্ঞতা-পাশে আবদ্ধ। তা’ছাড়া দার্জিলিঙ, শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত আশ্রমের অধ্যক্ষ ও সম্পাদক স্বামী ভবেশানন্দজীকে আমার অন্তরের বিশেষ কৃতজ্ঞতা জানাই এ’জন্ত যে, তাঁর একান্ত প্রেরণা, প্রভূত উৎসাহ ও সহায়তা না পেলে প্রথম ও পরিবর্দ্ধিত দ্বিতীয় সংস্করণ প্রকাশ করা মোটেই সম্ভবপর হ’ত না। দার্জিলিঙ শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত আশ্রম এই পুস্তক প্রকাশের জন্ত সকল

রকম সাহায্য করেছেন, সেজন্য আমি আশ্রমের কর্তৃপক্ষদের কৃতজ্ঞতা জানাই। এই গ্রন্থের সর্বস্ব দার্জিলিঙ্ বেদান্ত আশ্রমে গ্রন্থ হ'ল। পুনরায় কৃতজ্ঞতা জানাই মহামান্য ভারত-সরকার ও পশ্চিমবঙ্গ-সরকারের কাছে। শিক্ষা ও সংস্কৃতির অগ্রগতির কাজে উৎসাহদানের জন্য তাঁরা দার্জিলিঙ্, শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত আশ্রমকে অর্থ সাহায্য করেছেন এই গ্রন্থ মুদ্রণের জন্য।

দ্বিতীয় নূতন সংস্করণটিকে নিখুঁতভাবে মুদ্রিত করার জন্য 'শ্রীগৌরান্দ্র প্রেস প্রাইভেট লিমিটেড'-এর কর্তৃপক্ষ ও কর্মচারীবৃন্দের কাছে আমি কৃতজ্ঞতা পাশে আবদ্ধ। সংগে সংগে রাগচিত্রগুলি সুন্দরভাবে মুদ্রণের জন্য আমি কৃতজ্ঞতা জানাই বেঙ্গল অটোটাইপ কোম্পানি লিমিটেডের কর্তৃপক্ষদের কাছে।

অগ্রহায়ণ, ১৩৬৫
শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ
১৯বি, রাজা রাজকৃষ্ণ ষ্ট্রাট
কলিকাতা-৬

প্রভানানন্দ

॥ সূচীপত্র ॥

বিষয়	পৃষ্ঠা
১। নিবেদন	আট
২। ভূমিকা	১—২৫

প্রথম পরিচ্ছেদ

৩ ॥ অবতরণিকা ॥	২৬—২৯
----------------	-----	-----	-------

সংগীতের দু'টি রূপ : ব্যবহারিক ও ঔপপত্তিক ২৬—সংগীতে 'নিওরী' বলতে বুঝি কি ২৬-২৭—
সংগীতের প্রাণ 'রাগ', ২৭—রাগ কি ২৭—সংগীতে মৃতি-কল্পনা ২৭—ঔপপত্তিক সম্বন্ধে রবীন্দ্রনাথ
২৮—শাস্ত্র ও সাধনার মধ্যে কোন্টি প্রথম ২৯—শাস্ত্র ও সাধনার মধ্যে সৌখ্য-সম্পর্ক ২৯।

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ

৪ ॥ পূর্বাতাস ॥	৩০—৪৭
-----------------	-----	-----	-------

হৃদয়ে রাগ-রাগিনী ৩১-৩২—বিভিন্ন রাগ-রাগিনী ৩৩—কৃষ্ণানন্দ বাস ও রাগ-রাগিনী ৩৩—সংগীত-
সময়সারে রাগ-সংখ্যা ও পরিচয় ৩৩-৩৪—রাগলক্ষণ ও পাণ্ডেব ৩৫—রাগ সম্বন্ধে বিভিন্ন মত ৩৫—
শুদ্ধমেল ৩৬-৩৭—রাগের বিকাশে বৈচিত্র্য ৩৭—মালবকৌলিকরাগ ৩৭-৩৮—মেঘ ও মল্লার ৩৮-৩৯
—মেঘমল্লার সম্বন্ধে অধ্যাপক শ্রীরতনগনকর ৪০-৪৩—রাগের সময় নির্ণয় ৪১-৪৬ তিনটি মুহূর্ত-
বিভাগ ৪৬-৪৭।

তৃতীয় পরিচ্ছেদ

৫ ॥ ঐতিহাসিকী পরিচিতি ॥	৪৮—৮৪
-------------------------	-----	-----	-------

ঐতিহাসিক অভিব্যক্তির রূপ ৪৮—বৈদিক যুগ ৪৯—প্রাগৈতিহাসিক যুগে সংগীত ৪৯—বৈদিক যুগের গান
৫০—উদাত্তাদি বৈদিক স্বর ৫০—তিনটি স্থান ৫০-৫১—পূর্বাচিক ও উত্তরাচিক ৫১—বেদের বিভাগ ও
মন্ত্র ৫১—সামগায়ী ও উদ্গাত্রী ৫২—'সাম' অর্থে গান ৫২—ভিন্ন ভিন্ন দেবতার উদ্দেশ্যে স্বকমন্ত্র ৫২—বৈদিক
স্বর ৫৩—স্বরকু-স্বর ও সোমনাথ ৫৩—বৈদিক ও লৌকিক স্বরের গতি ৫৪—সামগান ও স্বরলিপি ৫৪-৫৫
—নারদীশিকার সংগীত ৫৬—নারদীশিকার স্বর-সময় ৫৬—অঙ্গুলিতে স্বর-সংকেত ৫৭-৫৮—ব্রাহ্মণ,
সংহিতা, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের যুগ ৫৯—সামপ্রাতিশাখ্যে সংগীত ৬০—নারদী শিক্ষা ও মূর্ছনা ৬০-৬১—
কৈশিকরাগ ও কণ্ঠ্য ৬১—বেণু ও বীণা লৌকিক ও বৈদিক গানের প্রতীক ৬১—স্বরসাম্য ৬২—রামায়ণ ও
পুরাণের যুগ ৬২—রামায়ণে সংগীত ৬২—রামায়ণে সাংগীতিক উপকরণ ৬৩—হরিকণ্ঠে সংগীত ৬৩-৬৪—

ছ'টি গ্রামরাগ ৬৪—জলক্রীড়ায় নৃত্য-গীত ৬৫—নর্তকী ও অভিনয় ৬৫-৬৬—মার্কণ্ডেয়পুরাণে সংগীত ৬৬—
বায়ুপুরাণে সংগীত ৬৬-৬৭—বিভিন্ন গ্রামের মুহূর্তনা ৬৭-৬৮—বৃহদ্রক্ম-পুরাণে সংগীত ৬৯—রাগ-রাগিনীদের
উপাখ্যান ৭০—নাট্যাগারে সংগীত ৭০—দশ লক্ষণ ৭১—চলবীণা ও অচলবীণা ৭২—গুপ্ত, পাল ও সেন
রাজাদের সময়ে সংগীত-চর্চা ৭৩—জয়দেব ও সংগীত ৭৩—পদ্মাবতী, বিদ্যাসুন্দর ও রাজা লক্ষ্মণসেন ৭৪—
চর্চাগীতি ও বজ্রগীতি ৭৫—কালিদাস ও সংগীত ৭৫-৭৬—কীর্তনে রাগ ও রাগিনী ৭৭—চর্চাগীতির স্বরূপ
৭৮-৭৯—সম্ভাষণা ৭৯—চর্চাগীতির গায়নপদ্ধতি ৮০-৮১—চৈতন্য যুগে বাঙালার সংগীত ৮২—নামকীর্তন
ও লীলাকীর্তন ৮৩—বাংলার সংগীত ধারা ৮৪ ।

চতুর্থ পরিচ্ছেদ

৬ ॥ মার্গ ও দেশী সংগীত ॥

৮৫—৯৩

বৈদিক ও লৌকিক সংগীত ৮৫—ক্ল্যাসিক্যাল যুগে গান্ধর্ব-সংগীত ৮৫-৮৬—ব্রহ্মভরত ও তাঁর নাট্যগ্রন্থ
৮৬—‘মার্গ’-শব্দের অর্থ ৮৬—গান্ধর্বগানের পরিচয় ৮৭—স্বর ৮৭—তাল ৮৭—পদ ৮৭—শ্রুতি ৮৮—বাদী
কাকে বলে ৮৮—সংবাদী ও বিবাদী ৮৮—গ্রাম ৮৯—গ্রাম ও শ্রুতি ৮৯—মুহূর্তনা ৯০—স্থান ৯০—সাধারণ
৯১—জাতি ৯১—শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিরূপ ৯১-৯২—বর্ণ ৯২—অলংকার ৯২-৯৩—ধাতু ৯৩—আবাস ৯৩
—‘ক্ল্যাসিক্যাল’-শব্দের অর্থ ৯৩ ।

পঞ্চম পরিচ্ছেদ

৭ ॥ গান্ধর্বসংগীত বৈদিক কিনা ॥

৯৪—১০০

গান্ধর্ব ও দেশী সংগীত ৯৫—‘মার্গ’-শব্দের অর্থ ৯৫-৯৬—নারদের যোগস্বর-রচনা ৯৭—গান্ধর্ব ও
মার্গ ৯৮—গান্ধর্ব বৈদিক ৯৯—‘গান’ বলতে কি বুঝায় ১০০ ।

ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ

৮ ॥ বৈদিক ও দেশী সংগীতের স্বর ॥

১০১—১০৮

‘দেশী’-শব্দ সম্বন্ধে পাণ্ডিত্য সংগীতবিদ ১০১-১০২—সামগান কাকে বলে ১০২—বৈদিক ও দেশী
গানের সম্বন্ধ ১০৩—অলংকারের সার্থকতা ও ভিন্ন ভিন্ন দেশে সাতস্বরের নাম ১০৪—শ্রুতি ও স্বরস্থান
১০৫—শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের স্থান ১০৬—স্বরের কম্পন ও বর্ণ ১০৬-১০৭—সাংগীতিক স্বরের বর্ণ বিভাগ ও
তুলনা ১০৭—স্বরকম্পন ১০৮ ।

সপ্তম পরিচ্ছেদ

৯ ॥ সাত স্বরের জন্মকথা ॥

১০৯—১২০

‘সংগীত’-শব্দের সার্থকতা ১০৯-১১০—শব্দ-রহস্য ১১০—স্বরসমষ্টি ও তাদের বিকাশ ১১১—আদি-স্বর
কোনটি ১১২—বৈদিক দেবতা ও স্বর ১১৩—তন্ত্রাভিধান ও স্বর ১১৪-১১৫—বৈদিক ও লৌকিক স্বরের গতি
১১৬—উদাত্ত, অমুদাত্ত ও স্বরিত ১১৭—পশুপক্ষীর স্বর ও সাংগীতিক স্বরে সম্পর্ক ১১৮—স্বরবীজ ১১৯—
স্বরের উৎপত্তি সম্বন্ধে বৈজ্ঞানিক মত ১২০—অষ্টাঙ্গ স্বর ১২০ ।

অষ্টম পরিচ্ছেদ

১০ ॥ সংগীতে পারস্পরিক প্রভাব ॥

১২১—১৩৫

স্বর ও গ্রাম সম্বন্ধে পাশ্চাত্য মনীষীরা ১২১—সেট আগষ্টাইন ও পাশ্চাত্য সংগীতের স্বর ১২২—এধ্‌স ও পাশ্চাত্য প্রকাশ পদ্ধতি ১২২-১২৩—দীখাগোরাস ও সংগীত ১২৩—হিরোদোতাস ১২৪—সোয়েল ১২৫—কোকে ১২৫—ডাঃ সেয়েস ১২৫—বাণিজ্য ও ধর্মপ্রচার মারফতে সংগীতের প্রসার ১২৭—সংগীতের বিস্তার সম্বন্ধে স্বামী অভেদানন্দ ১২৭-১২৮—দানিয়েল ও ঐতিহাসিক প্রমাণ ১২৮ পণ্ডিত ওলিয়ারীর অভিমত ১২৯—কালভোকোরেন্দী ১২৯—অধ্যাপক বেবর ১৩০—গ্রাম ও বিভিন্ন দেশী নাম ১৩০—পণ্ডিত গুন্সের অভিমত ১৩১—মাল্কমের অভিমত ১৩১-১৩২—সংগীতে আরবদের দান ১৩২—পারস্ত-সংগীত ১৩৩—পারস্ত মোকাম ও শোভা, ১৩৩—চীনা-সংগীতের স্বর ১৩৫—ক্যাপ্টেন উইলার্ডের মত ১৩৫।

নবম পরিচ্ছেদ

১১ ॥ রাগের বিকাশ ও তার পরিচয় ॥

১৩৬—১৫৩

'রাগ'-শব্দের সার্থকতা ১৩৭—সানগান ১৩৭-১৩৮—গ্রামরাগ ও রাগ ১৩৮—রাগ ও মনোবৈজ্ঞানিক দ্বারা ১৩৯—মনই করনার আশ্রয় ১৩৯—রঞ্জনশক্তি ১৪০—কৈশিকরাগ ১৪০—কল্পণ ও কৈশিক ১৪১—নারদাশিকায় গানের দশগুণ ১৪১-১৪২—বৈদিক যুগে রাগ ছিল কিনা ১৪৩—রামায়ণে সাংগীতিক উপাদান ১৪৩—নারদাশিকায় রাগ ১৪৪—কুডুমিয়ারমালাই শিলালিপি ও গ্রামরাগ ১৪৪-১৪৫—নাট্যশাস্ত্রে গ্রামরাগ ১৪৫—নাট্যশাস্ত্রে ১৮ জাতিরাগ ১৪৬—জাতিরাগ ও তার বিভাগ ১৪৭—'জাতি' ও মতঙ্গ ১৪৭-১৪৮—মাগধী প্রভৃতি গীতি ১৪৮—অলংকার ১৪৮—গ্রাম থেকে গ্রামরাগের তথা রাগের সৃষ্টি ১৪৮—ভাষা ও বিভাষা রাগ ১৪৯—বেকটমখী ও রাগ ১৪৯-১৫০—জাতিগান ও রস ১৫০—মুহুনা ১৫০—যাগনামাঙ্কিন তান ১৫০-১৫১—রাগের লক্ষণ ও মতঙ্গ ১৫১—শার্ঙ্গদেব ও রাগ ১৫১-১৫৩।

দশম পরিচ্ছেদ

১২ ॥ রাগ ও রাগিণী ॥

১৫৪—১৬৫

রাগ ও রাগিণীর বিভাগ ১৫৪—লোচন-কবি ও পণ্ডিত ভাতৃগুপ্তী ১৫৫—শার্ঙ্গদেব ও রাগ-রাগিণী ১৫৫-১৫৬—কলিনাথ ও রাগ-বিত্তি ১৫৬—হরদত্ত মিশ্র ও রাগ-রাগিণীর বিত্তি ১৫৬—উমাপতি ও রাগশেলী ১৫৭—সংগীতে শিব-শক্তি-প্রভাব ১৫৭—আলাপ-আলপ্তি ও কলিনাথ ১৫৮—রামানুজ ও রাগ-রাগিণী ১৫৯—রাজা রঘুনাথ ও রাগ ১৫৯—দামোদর ও রাগ-রাগিণী ১৬০—রাগদের অংগনা-কল্পনা ১৬১—রাগ-রাগিণীদের ধ্যান-কল্পনা ১৬১—রাগ-সৃষ্টির রহস্য ১৬২-১৬৩—ভৈরবের ধ্যানরূপ ১৬৪-১৬৫।

একাদশ পরিচ্ছেদ

১৩ ॥ সংগীতে মেল বা মেলকর্তা ॥

১৬৬—১৮৩

ষড়ঙ্গগ্রামের মুহুনা ১৬৭—সংগীতসার ও বিজ্ঞারণ্য ১৬৮—রামানুজ ও মেল ১৬৮—পুণ্ডরীক ও মেল ১৬৮-১৬৯—সঙ্গাচন্দ্রোদয়, রাগমালা ও রাগমঞ্জরী ১৬৯—সোমনাথ ও মেল ১৬৯—গোবিন্দ-দীক্ষিত ও মেল

১৬৯—সোমনাথের ২৩ মেল ১৭০—সোমনাথের মতে রাগশ্রেণী ১৭১—লোচন-কবি ও মেল (সংস্থান) ১৭১-১৭২—অহোবল ও মেল-বিভাগ ১৭৩—দামোদর ও মেল ১৭৩—রামামত্য ও মেল ১৭৩—পুণ্ডরীক-মতে মেল ১৭৫—ভাবভট্ট ও মেল ১৭৪—বেঙ্কটমথী ও মেল ১৭৪-১৭৫—গোবিন্দাচার্য ও মেল ১৭৫—ভাত-খণ্ডজীর মতে ১০টি মেল ও রূপ ১৭৭—মেলজাত জন্তরগ ১৭৮—তীর ও শুদ্ধ এই দু'টি মধ্যমের মারফতে মেল ও উপমেল ১৭৯-১৮০—দক্ষিণ-ভারতীয় মেলবিভাগ প্রণালী ১৮১-১৮২ শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরচিহ্ন ১৮৩।

দ্বাদশ পরিচ্ছেদ

১৪ ॥ রাগ-সম্বন্ধে বিভিন্ন মতবাদ ॥

...

১৮৪—২০১

ত্রকা ও ভরত ১৮৫—অভিনবগুপ্ত ও পূর্বাচার্যদের নাম ১৮৫—সদাশিবভরত ১৮৫—পঞ্চভরত ১৮৬—শাস্ত্রী হুমুনাকে ১৮৮—হুমুন ও আজ্ঞেনেয় ১৮৯—হুমুন রচিত ‘সংহিতা’ ১৯০—রাগতরংগিনী ও হুমুন ১৯০—রাগকল্পদ্রুম ও হুমুন ১৯১—কলিনাথ ও হুমুন ১৯১—শিবের পঞ্চমুখ ও রাগ ১৯২—বৃহজ্জীবাল উপনিষৎ ও রাগ ১৯২—তত্ত্বশাস্ত্রের আয়ায় অমুযায়ী রাগ-বিভাগ ১৯৩—শিবের পঞ্চমুখের ব্যাখ্যা ১৯৪—পঞ্চমুখের তাত্ত্বিকীধারণা ১৯৪—বৈদ্যান্তিকী ধারণা ১৯৫—মতঙ্গ ও গীতি ১৯৫-১৯৬—সোমেশ্বরের মতে রাগ ১৯৬—শার্ঙ্গদেবের রাগ-পরিচয় ১৯৬—সংগীত-মকরন্দে রাগ ১৯৬—কলিনাথ ও রাগ ১৯৭—হুমুনমতে রাগ-রাগিনীদের নাম ১৯৮—রাগতরংগিনীতে হুমুনমতে রাগ-রাগিনী ১৯৯-২০১।

ত্রয়োদশ পরিচ্ছেদ

১৫ ॥ ভৈরব রাগ ও তার রাগিনী ॥

...

২০৩—২৩৭

ভৈরব ২০৫—ভৈরবের কর্ণনা ২০৫-২০৬—ভৈরব আদিরাগ কেন ২০৫—ভৈরব ‘তান’ ২০৬—মতঙ্গ ও ভৈরব ২০৬—নাট্যালোচন ও ভৈরব ২০৬-২০৭—ভৈরবের ইতিকথা ২০৭—বোট্ট বা ভোট্ট রাগ ২০৮—তিল্লবদুজ ও ভৈরব ২০৯—সংগীত-মকরন্দ ও ভৈরব ২১১—শার্ঙ্গদেব ও শুদ্ধ ভৈরব ২১১—অহোবল ও ভৈরব ২১২—সোমনাথ ও ভৈরব ২১২—লোচন-কবি ও ভৈরব ২১২—ভৈরবে ধ্যান ও দামোদর ২১৩—ধান ও সোমনাথ ২১৩—সঙ্গীতরংগে ভৈরবের ধ্যান ২১৩—ভৈরবের বর্তমান রূপ ২১৪—ভৈরবের আরোহণ-অবরোহণ ২১৫—ভৈরবের স্বর-বিস্তার ২১৫-২১৬—মধ্যমাদি-রাগিনী ২১৬—মধ্যমাদি নামের সার্থকতা ২১৬-২১৭—সংগীত-মকরন্দে মধ্যমাদি ২১৭—মধুকীরাগ সম্বন্ধে বিভিন্ন শাস্ত্রীর অভিমত ২১৭—পার্শ্বদেব ও মধ্যমাদি ২১৮—শার্ঙ্গদেব ও মধ্যমাদি ২১৯—রামামত্য ও মধ্যমাদি ২১৯—অহোবল ও মধ্যমাদি ২২০—দামোদর ও মধ্যমাদি ২২০—মধ্যমাদির ধ্যান ২২১—মধ্যমাদির বর্তমান রূপ ২২১—আরোহণ-অবরোহণ ২২১—মধ্যমাদির স্বরবিস্তার ২২১-২২২—ভৈরবী ২২২—সংগীত সময়সারে ভৈরবী ২২২—নাট্যালোচনে ভৈরবী ২২২—মদ্রট্টাচার্য ও ভৈরবী ২২৩—নাচদেব ও ভৈরবী ২২৩—অহোবল ও ভৈরবী ২২৩—সোমনাথ ও ভৈরবী ২২৪—লোচন-কবি ও ভৈরবী ২২৪—দামোদর ও ভৈরবী ২২৪—ভৈরবীর ধ্যান ২২৪ সংগীত-তরংগকার ও ভৈরবীর ধ্যান ২২৫—ভৈরবীর বর্তমান রূপ ২২৫—ভৈরবীর আরোহণ-অবরোহণ ২২৬—ভৈরবীর স্বর-বিস্তার ২২৬—বড়গালী-রাগ বা রাগিনী ২২৬—বৃহদেন্দ্রী ও বড়গালী ২২৬ বড়গালীর ঐতিহাসিক রূপ ২২৭—পার্শ্বদেব ও বড়গালী ২২৭—শার্ঙ্গদেব ও বড়গালী ২২৭—কলিনাথ ও বড়গালী ২২৮—বড়গালীরাগ ২২৮—সোমনাথ ও বড়গালী ২২৮—দামোদর ও বড়গালী ২২৮—বড়গালীর ধ্যানরূপ ২২৮-

২২৯—বঙালীর বর্তমান রূপ ২২৯—বঙালীর আরোহণ-অবরোহণ ২২৯—বঙালীর স্বর-বিস্তার ২২৯—
বরাটীরাগ বা রাগিণী ২৩০—মতঙ্গ ও বরাটী ২৩০—নাট্যদেব ও বরাটী ২৩০—বরাটীর ঐতিহাসিক কাহিনী
২৩০-২৩১—পাৰ্শ্বদেব ও বরাটী ২৩১—বরাটীর রূপভেদ ২৩১—শাৰ্ঙ্গদেব ও বরাটী ২৩১—রাগ বটুকী ২৩২
—কল্লিনাথ ও বরাটী ২৩২—অহোবল ও বরাটী ২৩২—বৈরাটীরাগ ২৩২—সোমনাথ ও বরাটী ২৩২—
দামোদর ও বরাটী ২৩২—বরাটীর ধ্যান ২৩১—বরাটীর বর্তমান রূপ ২৩৩—বরাটীর আরোহণ-অবরোহণ
২৩৩—স্বর-বিস্তার ২৩৪—সৈন্ধবীরাগ বা রাগিণী ২৩৪—মতঙ্গ ও সৈন্ধবী ২৩৪—সৈন্ধবীর ইতিকণা ২৩৪-
২৩৫—শাৰ্ঙ্গদেব ও বরাটী ২৩৫—সৈন্ধবীর ১ম, ২য়, ৩য় ও ৪র্থ রূপ ২৩৫—সোমনাথ ও সৈন্ধবী ২৩১—
দামোদর ও সৈন্ধবী ২৩৬—সৈন্ধবীর ধ্যান ২৩৬-২৩৭—সৈন্ধবীর বর্তমান রূপ ২৩৭—সৈন্ধবীর স্বর-বিস্তার
২৩৭ ।

চতুর্দশ পরিচ্ছেদ

১৬ ॥ মালবকৈশিক ও তার রাগিণী ॥

২৩৯—২৭২

মালবকৈশিক রাগ ২৪০—মালবকৈশিকের ইতিবৃত্ত ২৪০-২৪১—মতঙ্গ ও মালবকৈশিক ২৪ —
কৈশিকী-জাতিরাগ ২৪১—পাৰ্শ্বদেব ও মালবকৈশিক ২৪২—সোমনাথ, সোমেশ্বর, রামানন্দের ও লোচন এবং
মালবকৈশিক ২৪০—মালবকৈশিকের ধ্যান ২৪৩-২৪৪—মালবকৈশিকের বর্তমান রূপ ২৪৪—মালবকৈশিকের
আরোহণ-অবরোহণ ২৪৪—মালবকৈশিকের স্বর-বিস্তার ২৪২—তোড়ী ২৪৫—তোড়ীর ঐতিহাসিক কাহিনী
২৪৫-২৪৬—তোড়ীর রূপভেদ ২৪৬—গোড়ীরাগ ২৪৬—তুরুক্ষতোড়ী ২৪৭—মধ্যটোড়ী, নাট্যলোচনকার,
সোমেশ্বরদেব ও তোড়ী ২৪৭—শাৰ্ঙ্গদেব ও তোড়ী ২৪৭—ছায়াতোড়ী ২৪৭—মার্গতোড়ী ২৪৭—সোমনাথ
ও তোড়ী ২৪৮—লোচন-কবি ও তোড়ী ২৪৮—দামোদর ও তোড়ী ২৪৮—তোড়ীর ধ্যান ২৪৯—রাগ-
নিরূপণকার ও রাধামোহন সেন এবং তোড়ী ২৪৯—তোড়ীর বর্তমান রূপ ২৫০—তোড়ীর আরোহণ-
অবরোহণ ২৫০—তোড়ীর স্বর-বিস্তার ২৫০-২৫১—ধম্বাবতী-রাগ ২৫১—ধম্বাবতীর ইতিহাস ২৫১—ধম্বাজ
ও ধম্বাজের নামভেদ ২৫১—কাম্বোবী ২৫২—পণ্ডিত জ্ঞানধেনুজী ও ধম্বাজ ২৫২—হরিকাম্বোবী ২৫৩—
গোপীকাম্বোজী ২৫৩—কোমুদীরাগ ২৫৩—কাম্বোজীরাগ ২৫৩—কাম্বোজী ২৫৩—শকমিশ্রিতা ও শকরাগ
২৫৩—ধম্বাজের ইতিকণা ২৫৩-২৫৪—মতঙ্গ ও ধম্বাজ ২৫৪—সংগীতসময়সার ও ধম্বাজ ২৫৪—
সংগীত-মকরন্দ ও ধম্বাজ ২৫৪—শাৰ্ঙ্গদেব ও ধম্বাজ ২৫৪—কল্লিনাথ ও ধম্বাজ ২৫৪-২৫৫—ধম্বাবতী
ও নাট্যলোচন ২৫৫—অহোবল ও ধম্বাবতী ২৫৫—লোচন-কবি ও ধম্বাবতী ২৫৬—দামোদর
ও ধম্বাবতী ২৫৬—ধম্বাবতীর ধ্যান ২৫৬-২৫৭—কাম্বোজীর ধ্যান ২৫৭—ধম্বাবতীর
বর্তমান রূপ ২৫৭—ধম্বাবতীর আরোহণ-অবরোহণ ২৫৭—ধম্বাবতীর স্বর-বিস্তার ২৫৭-২৫৮—
ধম্বাজের বর্তমান রূপ ২৫৮—ধম্বাজের আরোহণ-অবরোহণ ২৫৮—ধম্বাজের স্বর-বিস্তার ২৫৮—ধম্বাবতী ও
ধম্বাজের মধ্যে পার্থক্য ২৫৯—তিলগ ২৫৯—কাম্বোজী ২৫৯—দুর্গা ২৫৯—রাগেশ্বরী ২৫৯—গৌরী রাগ বা
রাগিণী ২৫৯—গোড়ী ২৫৯—গোড়ী বা গোড়ের রূপভেদ ২৬০—মালব ও গোড়দেশ ২৬০—নাট্যদেব ও গৌরী
বা গোড়ী ২৬০—সোমেশ্বরদেব ও গোড়ী ২৬০—শাৰ্ঙ্গদেব ও গোড়ী ২৬১—সোমনাথ ও গোড়ী ২৬১—শুচি
বা শুদ্ধগোড় ২৬১—অহোবল ও গোড়ী ২৬১—অহোবল ও গৌরী (গোড়ী নয়) ২৬১-২৬২—লোচন-কবি ও
গৌরী ২৬২—গৌরীর ধ্যান ২৬২-২৬৩—গৌরীর বর্তমান রূপ ২৬৩—গৌরীর আরোহণ-অবরোহণ ২৬৩—

গৌরীর স্বর-বিস্তার ২৬৪—পূর্বোন্মেলের গৌরীর আরোহী-অবরোহী ২৬৪—গৌরীর স্বররূপ ২৬৪—গুণকীর্ত্তন ২৬৪—২৬৫—সংগীত-মকরন্দে গুণকীর্ত্তন ২৬৫—নাট্যলোচনে গুণকীর্ত্তন ২৬৫—রাগসাগরে গুণকীর্ত্তন ২৬৫—শার্ঙ্গদেব ও গুণকীর্ত্তন ২৬৫—রামামতা ও গুণকীর্ত্তন ২৬৫—পুণ্ডরীক বিট্টল ও গুণকীর্ত্তন ২৬৬—সোমনাথ ও গুণকীর্ত্তন ২৬৬—লোচন-কবি ও গুণকীর্ত্তন ২৬৬—গুণকীর্ত্তন ধ্যান ২৬৭—গুণকীর্ত্তন বর্তমান রূপ ২৬৭—গুণকীর্ত্তন স্বর-বিস্তার ২৬৭—২৬৮—ককুভারাগ ২৬৮—মতংগ ও ককুভা ২৬৮—ককুভার ইতিহাস ২৬৯—পার্শ্বদেব ও ককুভা ২৬৯—শার্ঙ্গদেব ও ককুভা ২৭০—রামামতা ও ককুভা ২৭০—জয়নারায়ণদেব ও ককুভা ২৭০—দামোদর ও ককুভা ২৭০—ককুভার ধ্যান ২৭১—ককুভার বর্তমান রূপ ২৭১—ককুভার স্বর-বিস্তার ২৭১—২৭২ ।

পঞ্চদশ পরিচ্ছেদ

১৭ ॥ হিন্দোলরাগ ও তার রাগিনী ॥

...

২৭৩—৩০০

হিন্দোল ২৭৪—হিন্দোলের ইতিকথা ২৭৪—পার্শ্বদেব ও হিন্দোল ২৭৫—সংগীত-মকরন্দ ও হিন্দোল ২৭৫—রাজা নাথদেব ও হিন্দোল ২৭৫—রাগার্ণব ও হিন্দোল ২৭৫—পঞ্চমদার ও হিন্দোল ২৭৫—মেঘকর্ণ ও হিন্দোল ২৭৫—স্বরমেলকলানিধি ও হিন্দোল ২৭৫—মাগহিন্দোল ২৭৫—রামামতা ও হিন্দোল ২৭৬—পুণ্ডরীক বিট্টল ও হিন্দোল ২৭৬—হিন্দোলমেলের পরিচয় ২৭৬—সোমনাথ ও হিন্দোল ২৭৬—দামোদর ও হিন্দোল ২৭৬—হিন্দোলের ধ্যান ২৭৭—হিন্দোলের বর্তমান রূপ ২৭৭—হিন্দোলের স্বররূপ ও বিস্তার ২৭৭—২৭৮—বিলাবল ২৭৮—পার্শ্বদেব ও বিলাবল ২৭৯—সংগীত-মকরন্দ ও বিলাবল ২৭৯—মন্মটাচার্য ও বিলাবল ২৭৯—রাজা নাথদেব ও বিলাবল ২৭৯—শার্ঙ্গদেব ও বিলাবল ২৮০—ছায়াবেলাবলী ২৮০—পঞ্চমহিতা ও বিলাবল ২৮০—মেঘকর্ণ ও বিলাবল ২৮০—রামামতা ও বিলাবল ২৮০—সোমনাথ ও বিলাবল ২৮০—অহোবল ও বিলাবল ২৮১—দামোদর ও বিলাবল ২৮১—বিলাবলের ধ্যান ২৮১—২৮২—বিলাবলের বর্তমান রূপ ২৮২—শুকবিলাবলের আরোহণ-অবরোহণ ২৮২—আলংকরণ-বিলাবল ২৮২—বিলাবলের স্বর-বিস্তার ২৮২—ইম্নী-বিলাবল ২৮৩—দেবগিরি-বিলাবল ২৮৩—শুকবিলাবল ২৮৩—নটবিলাবল ২৮৩—রামকলী ২৮৩—পার্শ্বদেব ও রামকলী ২৮৪—রামকলীর ইতিহাস ২৮৪—সংগীত-মকরন্দ ও রামকলী ২৮৫—মন্মটাচার্য ও রামকলী ২৮৫—শার্ঙ্গদেব ও রামকলী ২৮৫—রামামতা ও রামকলী ২৮৫—অহোবল ও রামকলী ২৮৫—নাদরামক্ৰিয়া ২৮৬—সোমনাথ ও রামকলী ২৮৬—দামোদর ও রামকলী ২৮৬—রামকলীর ধ্যান ২৮৬—২৮৭—রামকলীর বর্তমান রূপ ২৮৭—রামকলীর স্বর-বিস্তার ২৮৭—২৮৮—শেখাখ্যরাগ ২৮৮—মতংগ ও শেখাখ্য ২৮৮—পার্শ্বদেব ও শেখাখ্য ২৮৮—সংগীত-মকরন্দ ও শেখাখ্য ২৮৯—নাট্যলোচন ও কোড়ীশেখাখ্য ২৮৯—শার্ঙ্গদেব ও শেখাখ্য ২৮৯—কলিনাথ ও শেখাখ্য ২৮৯—রামামতা ও শেখাখ্য ২৯০—পুণ্ডরীক বিট্টল ২৯০—অহোবল ও শেখাখ্য ২৯০—দামোদর ও শেখাখ্য ২৯০—শেখাখ্যের ধ্যান ২৯১—শেখাখ্যের বর্তমান রূপ ২৯১—শেখাখ্যের আরোহণ-অবরোহণ ২৯১—শেখাখ্যের স্বর-বিস্তার ২৯২—পটমঞ্জরী ২৯২—সংগীত-মকরন্দে পটমঞ্জরী ২৯২—পার্শ্বদেব ও কলমঞ্জরী ২৯৩—শার্ঙ্গদেব ও পটমঞ্জরী ২৯৩—রামামতা ও পটমঞ্জরী ২৯৩—সোমনাথ ও পটমঞ্জরী ২৯৩—লোচন-কবি ও পটমঞ্জরী ২৯৩—২৯৪—পটমঞ্জরীর ধ্যান ২৯৪—পটমঞ্জরীর বর্তমান রূপ ২৯৪—আরোহণ-অবরোহণ ২৯৪—পটমঞ্জরীর স্বর-বিস্তার ২৯৪—২৯৬—ললিতরাগ বা রাগিনী ২৯৫—মতংগ ও ললিত ২৯৬—পার্শ্বদেব ও ললিত ২৯৬—মন্মটাচার্য ও ললিত ২৯৬—ললিত ও ললিতা ২৯৬—শার্ঙ্গদেব ও ললিত ২৯৬—ললিতার দুই রূপ ২৯৬—২৯৭—শার্ঙ্গদেব ও ললিত

২২৭—শারংগধরপদ্ধতি ও ললিত ২২৭—পুণ্ডরাক বিট্টল ও ললিত ২২৮—শুক্লললিত ও ললিত ২২৭—
 বিভাস-ললিত ও ললিতা বা শুক্লা-ললিতা ২২৭—সোমনাথ ও ললিত ২২৮—অহোবল ও ললিত ২২০—
 দামোদর ও ললিত ২২৮—ললিতের ধ্যান ২২৯—ললিতের বর্তমান রূপ ২২৯—ললিতের আরোহণ-অবরোহণ
 ৩০০—ললিতের স্বর-বিস্তার ৩০০

ষোড়শ পরিচ্ছেদ

১৮ ॥ দীপকরাগ ও তার রাগিনী ॥

... ৩০১—৩৩৩

দীপকরাগ ৩০২—পঞ্চম ও দীপকে পার্থক্য ৩০২—পাঞ্চদেব ও দীপক ৩০২—দীপরাগ ৩০৩—নাগদেব
 ও দাপক ৩০৩—শার্ঙ্গদেব ও দীপক ৩০৩—দাপকতাল ৩০৩—পঞ্চমসংহিতা ও দীপক ৩০৩—দীপকরাগ
 ৩০৩—সংগীত-মকরন্দ ও দীপক ৩০৪—রামামতা ও দীপক ৩০৪—সোমনাথ ও দীপক ৩০৪—পাবকরাগ
 ৩০৪-৩০৫—লোচন ও দীপক ৩০৫—অহোবল ও দীপক ৩০৫—দামোদর ও দীপক ৩০৫—দীপকের ধ্যান
 ৩০৫-৩০৬—অক্বেরের সময়ে দীপকরাগ ৩০৬—দীপকের বর্তমান রূপ ৩০৭—দীপকের আরোহণ-অবরোহণ
 ৩০৭—দীপকের স্বর-বিস্তার ৩০৭-৩০৮—যাদুবজ্রাতির দীপক ৩০৮—সংপূর্ণজাতির দীপক ৩০৮—সেনী-
 ঘরোয়াগী-মতে দীপকের রূপ ৩০৮—হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায়ের মতে দীপক ৩০৮-৩০৯—বিষ্ণুপুর-মতে
 দীপক ৩০৯—কেদারীরাগ ৩০৯—মানসোল্লাসে কেদারী ৩১০—রামামতা ও কেদারী ৩১০—পুণ্ডরীক ও
 কেদারী ৩১০—অহোবল ও কেদারী ৩১০—তুলজাজী ও কেদারী ৩১১—কেদারীর ধ্যান ৩১১—কেদারীর
 বর্তমান রূপ ৩১১—কেদারীর আরোহণ-অবরোহণ ৩১২—কেদারীর স্বর-বিস্তার ৩১২—কানাড়রাগ ৩১২—
 কানাড়ার ইতিহাস ৩১৩—কানাড়া সম্বন্ধে পৌরাণিকী ধারণা ৩১৩—শ্রীঅন্ধ্রেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় ও
 কানাড়া ৩১৩-৩১৪—কানাড়া সম্বন্ধে ঐতিহাসিক মন্তব্য ৩১৪—কর্ণাটরাগ ৩১৪—কর্ণাটগোড় ৩১৫—
 সংগীত-মকরন্দ ও কর্ণাটরাগ ৩১৫—সোমেশ্বরদেব ও কর্ণাট ৩১৫—শার্ঙ্গদেব ও কর্ণাট ৩১৬—রামামতা ও
 কর্ণাট ৩১৬—পুণ্ডরীক ও কানাড়া ৩১৬—কর্ণাটগোড়রাগ ৩১৭—লোচন-কবি এবং কানাড়া ও কর্ণাট
 ৩১৭—অহোবল ও কানাড়া ৩১৮—দামোদর ও কানাড়া ৩১৮—কানাড়ার ধ্যান ৩১৮—কানাড়ার বর্তমান
 রূপ ৩১৯—কানাড়ার আরোহণ-অবরোহণ ৩১৯—কানাড়ার স্বর-বিস্তার ৩১৯—দেশীরাগ ৩১৯—পাঞ্চদেব
 ও দেশী ৩২০—মকরন্দ ও দেশী ৩২০—সোমনাথ ও দেশী ৩২০—দেশীতোড়ী ৩২১—দেশীতোড়ীর ধ্যান ৩২১—
 দেশীতোড়ীর বর্তমান রূপ ৩২১-৩২২—দুর্ভকম দেশী ৩২২—দেশীর সৃষ্টি ৩২২—শুদ্ধ-ধৈবত ও কোমল-নিষাদযুক্ত
 দেশী ৩২২—কোমল-ধৈবতযুক্ত দেশী ৩২৩—দেশরাগ ৩২৩—কামোদ ৩২৪—আদি-কামোদ ৩২৪—কোমোদকী
 ৩২৫—কুমুদকৃতি ৩২৫—কামোদরাগের লক্ষণ ৩২৫—কাম্বোদী ৩২৫—লোচন-কবি ও কামোদ ৩২৬—
 কামোদের ধ্যান ৩২৭—সংগীতভঙ্গরেণ কামোদ ৩২৭—কামোদের বর্তমান রূপ ৩২৭-৩২৮—নটরাগ ৩২৯—
 শুক্লনাট ৩২৯—সোমেশ্বরদেব ও নাটিকা ৩২৯—নাট্যালোচনে নাট ৩২৯—পুণ্ডরীক বিট্টল ও নট ৩৩১—
 নটের ধ্যান ৩৩১—নটের বর্তমান রূপ ৩৩২—নটের বিস্তার ৩৩২—নট-বিলাবল ৩৩৩—কামোদ-নট ৩৩৩—
 নট-বিহাগ ৩৩৩—নটনারায়ণ ৩৩৩—কেদার-নট ৩৩৩

সপ্তদশ পরিচ্ছেদ

১৯ ॥ শ্রীরাগ রূপ ও তার রাগিনী ॥

... ৩০৬—৩৭৫

শ্রীরাগ ৩৩৬—টুক্করাগ ৩৩৬-৩৩৭—পার্শ্বদেব ও শ্রী ৩৩৭—শ্রীরাগের পরিচয় ৩৩৮—শার্ঙ্গদেব ও শ্রীরাগ ৩৩৯-৩৪০—অহোবল ও শ্রীরাগ ৩৪০—সোমনাথ ও শ্রীরাগ ৩৪০-৩৪১—দামোদর ও শ্রীরাগ ৩৪১—শ্রীরাগের ধ্যান ৩৪১—শ্রীরাগের মূর্তিরহস্ত ৩৪২—সংগীত-তরঙ্গ ও শ্রীরাগ ৩৪২—শ্রীরাগের বর্তমান রূপ ৩৪৩—শ্রীরাগের বিস্তার ৩৪৪—বসন্তরাগ ৩৪৪—সংগীতসময়সারে ভৈরব ও ভৈরবী ৩৪৫—পার্শ্বদেব ও বসন্ত ৩৪৫-৩৪৬—সংগীত-মকরন্দে বসন্ত ৩৪৬—শার্ঙ্গদেব ও বসন্ত ৩৪৬—রামামতা ও বসন্ত ৩৪৬—সোমনাথ ও বসন্ত ৩৪৭—সংগীতদর্পণ ও বসন্ত ৩৪৭-৩৪৮—বসন্তের ধ্যান ৩৪৮—বসন্তের ধ্যান ও ধ্যানের মর্মরহস্ত ৩৪৮-৩৪৯—প্রথমমঞ্জরী ৩৪৯—মধুমাবতী ৩৪৯—পটমঞ্জরী ৩৪৯—সংগীততরঙ্গ ও বসন্ত ৩৪৯—বসন্তের বর্তমান রূপ ৩৪৯-৩৫০—শ্রীরাগ ও বসন্তের স্বরবিশ্বাস ৩৫০—বসন্তের স্বরবিস্তার ৩৫১—ঔড়ব-যড়বজ্ঞাতির বসন্ত ৩৫২—মালবরাগ ৩৫২—বৃহদেদশী ও মালব ৩৫৩—টুক্ককৈশিক ৩৫৩—পার্শ্বদেব ও মালবশ্রী ৩৫৩—নাছদেব ও মালববেসরী ৩৫৪—সংগীত-রত্নাকরে মালব ৩৫৪—মালবীরাগ ৩৫৪—মালবরূপ ৩৫৪—মাকরাগ ৩৫৫—পণ্ডিত লোচন ও মালব ৩৫৫—দামোদর ও মালব ৩৫৫—মালবের ধ্যান ৩৫৫-৩৫৬—মালবের বর্তমান রূপ ৩৫৬—মালবের বিস্তার ৩৫৭—মালশ্রী ৩৫৭—সংগীত দামোদর ও মালশ্রী ৩৫৮—পার্শ্বদেব ও মালবশ্রী ৩৫৯—শার্ঙ্গদেব ও মালশ্রী ৩৬০—মালদীরাগ ৩৬০—রামামতা ও মালবশ্রী ৩৬০—রাগবিবোধ ও মালশ্রী ৩৬০—সংগীতদর্পণ ও মালবশ্রী ৩৬১—মালশ্রীর ধ্যান ৩৬১—মালশ্রীর বর্তমান রূপ ৩৬১—মালশ্রীর স্বর-বিস্তার ৩৬২—ধানশ্রী ৩৬২—ধানশ্রীবৈচিত্র্য ৩৬২—বৃহদেদশী ও ধানশ্রী ৩৬৩—পার্শ্বদেব ও ধানশ্রী ৩৬৩—শার্ঙ্গদেব ও ধানশ্রী ৩৬৪—রামামতা ও ধানশ্রী ৩৬৫—অহোবল ও ধানশ্রী ৩৬৫—সোমনাথ ও ধানশ্রী ৩৬৫—দামোদর ও ধানশ্রী ৩৬৬—সংগীততরঙ্গে ধানশ্রীর ধ্যান ৩৬৭—ধানশ্রীর বর্তমান রূপ ৩৬৭—পুরিয়া-ধানশ্রী ৩৬৮—ভীমপলশ্রী ৩৬৮—ভৈরবামেলের ধানশ্রী ৩৬৯—কাফামেলের ধানশ্রী ৩৬৯—আসাবরী ৩৬৯—সাবরীরাগ ৩৬৯-৩৭০—পার্শ্বদেব ও সাবরীরাগ ৩৭০—সংগীতমকরন্দে সাবরী ৩৭০—রামামতা ও সাবরী বা সাবেরী ৩৭০—সোমনাথ ও আসাবরী ৩৭১—অহোবল ও আসাবরী ৩৭১—দামোদর ও আসাবরী ৩৭২—শার্ঙ্গদেব ও সাবেরী ৩৭২—সাবেরীর পরিচয় ৩৭৩—সাবেরী ও আসাবরীর চিত্ররূপের বর্ণনা ৩৭৩—আসাবরীর ধ্যান ৩৭৪—আসাবরীর বর্তমান রূপ ৩৭৪—স্বর-বিস্তার ৩৭৫

অষ্টাদশ পরিচ্ছেদ

২০ ॥ মেঘরাগ ও তার রাগিনী ॥

... ৩৭৮—৪২২

মেঘরাগ ৩৭৮—মল্লারী ও মন্তক ৩৭৮—পার্শ্বদেব ৩৭৮—মল্লার ও মেঘরাগ ৩৭৯—পদ ৩৭৯—গীতি ৩৭৯—মেঘগীতি ও মেঘরাগ ৩৭৯—‘রাগ’-শব্দের সার্থকতা ৩৭৯—সংগীত-মকরন্দ ও মেঘ ৩৮০—মেঘরঞ্জী ৩৮০—শার্ঙ্গদেব এবং মল্লারী ও মল্লহার ৩৮১—রামামতা ও সোমরাগ ৩৮১—পুণ্ডরীক বিট্টল ও মল্লার ৩৮১—অহোবল ও মেঘরাগ ৩৮১-৩৮২—সোমনাথ ও মেঘ ৩৮২—আড়ানারাগ ৩৮২—লোচন-কবি ও মেঘ ৩৮২—হৃদয়নারায়ণদেব ও মেঘ ৩৮৩—পণ্ডিত জাতখণ্ডেজী ও মেঘরাগ ৩৮৩-৩৮৪—দামোদর

ও মেঘ ৩৮৪—মেঘরাগের ধ্যান ৩৮৪-৩৮৫—মেঘের বর্তমান রূপ ৩৮৫-৩৮৬—মেঘরাগের বিস্তার ৩৮৬—
সেনী-সম্প্রদায় ও মেঘরাগ ৩৮৬—বিষ্ণুপুর-ঘরের মতে মেঘ ও তার বিস্তার ৩৮৭—মল্লার ৩৮৭
—‘মল্লার’-নামের সার্থকতা ৩৮৭—পার্শ্বদেব ও মল্লার ৩৮৮—অঙ্কালীরাগ ৩৮৮—সংগীত-মকরন্দ ও মল্লার
৩৮৯—শাস্ত্রদেব ও মল্লার ৩৮৯—রামামতা ও মল্লার ৩৮৯—অহোবল ও মল্লার ৩৯০—পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী
ও মল্লার ৩৯০—সোমনাথ ও মল্লার ৩৯০—দামোদর ও মল্লার ৩৯১—মল্লারের লক্ষণ ৩৯১—ধ্যানরূপ ৩৯১
—মল্লারের বর্তমান রূপ ৩৯২—খবাজমেলের মল্লার ৩৯২—মল্লারের স্বর-বিস্তার ৩৯৩—বিষ্ণুপুর মতে মল্লার
৩৯৩—ক্ষেত্রমোহন গোবামী ও মল্লার ৩৯৩—মেঘ ও মল্লার ৩৯৪—দেশকার ৩৯৪—দেশাকী ও দেশাখা
৩৯৪—শাস্ত্রদেব ও দেশকার ৩৯৪—রামামতা ও দেশকার ৩৯৪—সোমনাথ ও দেশকার ৩৯৫—পণ্ডিত
ভাতখণ্ডজী ও দেশকারের স্বররূপ ৩৯৫—অহোবল ও দেশকারী বা দেশকার ৩৯৫—পণ্ডিত লোচন ও
দেশকার ৩৯৫—সোমনাথ ও দেশী বা দেশাখা ও দেশকার ৩৯৫—দেশকারের ধ্যান ৩৯৬—ধ্যানের স্বর
৩৯৬—দেশকারের বর্তমান রূপ ৩৯৭—দেশকারের রূপবৈশিষ্ট্য ৩৯৭—বিস্তার ৩৯৭—ভূপালী ৩৯৮—
শাস্ত্রদেব ও ‘অধুনাগ্রসিদ্ধ রাগ’ ৩৯৯—সংগীতমকরন্দ ও ভূপালী ৪০০—রামামতা ও ভূপালী ৪০০—
সোমনাথ ও ভূপালী ৪০১—অহোবল ও ভূপালী ৪০১—পুণ্ডরীক বিট্টল ও ভূপালী ৪০১—দামোদর ও
ভূপালী ৪০২—ভূপালীর ধ্যান ৪০২—ভূপালীর রস ও ভাব ৪০২—ভূপালীর বর্তমান রূপ ৪০৩—দেশকার
ও ভূপালীর স্বরের তুলনা ৪০৩—বিস্তার ৪০৪—ভূপকল্যাণের বিস্তার ৪০৪—ভূপালরাগের রূপ ৪০৪-৪০৫—
ক্ষেত্রমোহন গোবামী ও ভূপালীর রূপ ৪০৫—গুর্জরীরাগ ৪০৫—মতঙ্গ ও গুর্জরী ৪০৬-৪০৭—যাটিক ও গুর্জরী
৪০৭—টঙ্করাগের জঙ্করাগ হিসাবে গুর্জরীর রূপ ৪০৭—মালবকৈশিকের জঙ্করাগ হিসাবে গুর্জরী ৪০৭—
পঞ্চমবাড় বা পঞ্চমের জঙ্করাগ হিসাবে গুর্জরী ৪০৮—পার্শ্বদেব ও গুর্জরী ৪০৮—সৌরাষ্ট্রগুর্জরী ৪০৮—
নাট্যলোচনে গুর্জরী ৪০৯—সোমেশ্বরদেব ও গুর্জরী ৪০৯—শাস্ত্রদেব ও গুর্জরী ৪১০—কলিনাথ ও গুর্জরী
৪১০—কলিনাথের মতে টঙ্করাগের জঙ্করাগ হিসাবে গুর্জরী ৪১০—শুদ্ধপঞ্চমের জঙ্করাগ হিসাবে গুর্জরী
৪১০—মালবকৈশিকের জঙ্করাগ ৪১১—রামামতা ও গুর্জরী ৪১১—সোমনাথ ও গুর্জরী ৪১১—অহোবল ও
গুর্জরী ৪১১-৪১২—লোচন-কবি ও গুর্জরী ৪১২—গুর্জরীর ধ্যান ৪১২-৪১৩—গুর্জরীর বর্তমান রূপ ৪১৩—
গুর্জরীর স্বর-বিস্তার ৪১৪—টঙ্করীরাগ ৪১৫—মতঙ্গ ও টঙ্করী ৪১৫—টঙ্করাগ, কঙ্কণ ও মতঙ্গ ৪১৫—
টঙ্ক বা টঙ্করী ইতিহাস ৪১৬—পার্শ্বদেব ও টঙ্করী ৪১৭—শাস্ত্রদেব ও টঙ্করী ৪১৮—সোমনাথ ও টঙ্করী
৪১৮—অহোবল ও টঙ্করী ৪১৮—টঙ্করীর ধ্যান ৪১৯—টঙ্করীর বর্তমান রূপ ৪২১—টঙ্করীর বিস্তার—৪২২

শব্দসূচী

...

৪২৩—৪২৯

গ্রন্থ-সমালোচনা

...

৪৩০—৪৩৩

॥ চিত্রসূচী

চিত্র		পৃষ্ঠা
১। তোড়ীরাগিণী	(মধ্যযুগের রাগমালাচিত্র)	১
২। তোড়ীরাগিণী (ভিন্ন রূপ)	"	২
৩। দেশভারতীরাগিণী	"	৩
৪। মধুমাধবীরাগিণী	"	৩
৫। ধানশ্রীরাগিণী	"	৪
৬। বিলাবলরাগিণী	"	৪
৭। কামোদরাগিণী	"	৫
৮। ককুভরাগিণী	"	৫
৯। রাগমালা	"	৬
১০। গৌড়সারঙ্গরাগিণী	"	৬
১১। ললিতরাগিণী	"	৭
১২। দীপকরাগ	"	৭
১৩। সাবেরীরাগিণী	"	৮
১৪। কেদারীরাগিণী	"	৮

রাগ ও রূপ

॥ ভূমিকা ॥

ভারতের সংগীতবিজ্ঞা স্বরে, বাক্যে এবং চাক্ষুষ চিত্রে তাহার সাধনার ইতিহাস রাখিয়া গিয়াছে। স্বর, ধ্যান ও ছবি—এই ত্রি-মূর্তিতে ভারতের গুহ্যতম সৃষ্টিতত্ত্ব নাদব্রহ্ম অপরূপ রূপে আত্মপ্রকাশ করিয়াছে। অস্থরের স্বরহীনতা ও নিরক্ষরের কলঙ্ক-কালিমা কপালে লইয়া—স্থরের ও ধ্যানের সিংহদ্বার দিয়া সংগীতের রাজ্যে প্রবেশ করিবার দুঃসাহস আমার হয় নাই। নিরক্ষরের পথে—ছবির খিড়কী-দুয়ার দিয়া অনধিকার প্রবেশ করিয়া ‘রাগ ও রাগিণী’-র ইতিহাস অন্বেষণের ব্যর্থ চেষ্টা করিয়াছিলাম ষাটশ বর্ষ পূর্বে। পাণ্ডিত্যের জ্ঞান, প্রজ্ঞান, বিজ্ঞান ও দরদী স্বরদর্শীর অন্তর্দৃষ্টি, যুবা বয়সের অদম্য শক্তি, উত্তম ও প্রভূত বোগ্যতা লইয়া স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ বিষয়টি আক্রমণ করিয়াছেন নানা দিক দিয়া। ‘প্রবাসী’, ‘উদ্বোধন’, ‘মহার্ণ রিভিউ’ ও অগ্ন্যন্ত পত্রিকায় তাঁহার প্রথম প্রবন্ধগুলি পাঠ করিয়া দেখিতে পাইলাম যে, স্বামীজী এক আঘাতেই আমার দম্ভ ও দর্প চূর্ণ করিয়াছেন, তবে এই পরাজয়ের ‘জয়’ আমাকে প্রভূত আনন্দ দিয়াছে। অনেক অপ্রকাশিত পুথি ও অসংখ্য রাগ-রাগিণীর ছবি বিশ্লেষণ করিয়া আমি যে সকল অতি-আবশ্যকীয় গভীর তত্ত্ব ও রহস্য আবিষ্কার করিতে পারি নাই, সংগীত-শাস্ত্রের যে সকল অর্থ আমার অশিক্ষিত বুদ্ধির অগম্য, সেই সমস্ত সংগীতবিজ্ঞার তথ্য এবং তত্ত্বের উপর স্বামীজী অনায়াসে অনেক নূতন আলোক-পাত করিয়াছেন। ভারতীয় সংস্কৃতি-জগতের একটি শ্রেষ্ঠ মন্দিরের দ্বার তিনি খুলিয়া দিয়াছেন তাঁহার জ্ঞান ও প্রজ্ঞানের সমস্ত স্বেচ্ছা ও সচল শক্তি দিয়া।

“রামকৃষ্ণ”-মণ্ডলীর অনেক গাধু, সন্ন্যাসী ও স্বামী মহাশয়েরা তাঁহাদের সহৃদয় ও করুণ হৃদয়ের অসীম মনুষ্য-প্ৰীতি ও প্রেমধর্মের অজস্র মহাদান দিয়া সমাজে সেবাপ্রেরণ আদর্শকে উজ্জ্বল করিয়া রাখিয়াছেন, তাহার স্বর্ণ কথার ক্লতজ্ঞাতায় ও বাচনিক ধ্বন্যবাদে পরিশোধ হয় না। ভারতের নিরবচ্ছিন্ন দুঃখ-দুর্দশা, বন্ধ্যা ও মহামারী, রোগ ও বৃত্তা—রামকৃষ্ণমণ্ডলীর সন্ন্যাসীদের কর্মশক্তিকে অহরহঃ ব্যস্ত ও বিপর্যস্ত করিয়া রাখিয়াছে। ভারতের সংস্কৃতির জগতে অমূল্যদান করিয়া আমাদের মানসিক ব্যাধির ঔষধি সংগ্রহ করিবার স্রবিকা ও স্রবোগ সকল সময় তাঁহাদের মেলে না। ভগিনী নিবেদিতার ভারতীয় সংস্কৃতির নানা গ্রন্থমালা, স্বামী অবিনাশানন্দের উদ্যোগে প্রকাশিত ভারতীয়

কুষ্টির বিরাট ব্যাখ্যা (*Cultural Heritage of India*), স্বামী বিবেকানন্দ ও স্বামী অভেদানন্দের রচিত বেদান্তের স্বরূপ-ব্যাখ্যানমূলক নানা মৌলিক গ্রন্থ এবং স্বামী শংকরানন্দের গবেষণামূলক সিন্ধু-সভ্যতার ঋক্বেদিক ব্যাখ্যা ভারতের জ্ঞানের মন্দিরে উজ্জল দীপমালা জালিয়া রাখিয়াছে। এই দ্বীপমালাকে উজ্জলতর করিয়া জালিয়া উঠিল আর একটি “দীপলক্ষ্মী”—স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের প্রাচীন ভারতীয় সংগীতের ঔপপত্তিক অংশের স্বগভীর বিশ্লেষণ ও অপূর্ব ব্যাখ্যা। এই বিশ্লেষণ তিনি করিয়াছেন গভীর ঐতিহাসিক অনুসন্ধান ও গবেষণার পথে। ঋক্বেদ হইতে আরম্ভ করিয়া সংগীতশাস্ত্র সম্বন্ধে অতি দুরূহ ও দুর্বোধ্য মূলগ্রন্থগুলির প্রতিপাত্ত বিষয় তিনি নির্মম ও নিপুণ হস্তে ব্যবচ্ছেদ করিয়া সংগীত-বিজ্ঞানের ক্রমোন্নতি ও বিকাশ এক পর্ষায়ের পর আর একটি পর্ষায় উদ্ঘাটিত করিয়া দেখাইয়াছেন। ইহা কেবল নীরস পাণ্ডিত্য মাত্র নহে,—স্বরসিক সন্ধানীর সার্থক রহস্য-বিশ্লেষণ। আমাদের সংগীতবিজ্ঞার ভবিষ্যৎ উন্নতি ও বিকাশের জন্য স্বামীজীর এই আবিষ্কৃত তথ্য ও রহস্যগুলি একান্ত আবশ্যকীয় বস্তু। ভারতীয় সংগীত-বিজ্ঞানের যথার্থ অন্তর্নিহিত শক্তি কোথায়—তাহার বিচার ও বিশ্লেষণ করিয়া তিনি ভারতীয় সংগীতের নূতন বিকাশের পথ উন্মুক্ত করিয়া দিয়াছেন। আমাদের সংগীতের ইতিহাসে এইরূপ পশ্চাতের দিকে ফিরিয়া ঐতিহাসিক সিংহাবলোকন করিবার সুযোগ দুইবার ঘটিয়াছিল বলিয়া মনে হয় : একবার করেন ‘সংগীতরত্নাকর’ রচয়িতা শঙ্করদেব দক্ষিণের দেবগিরি প্রদেশের যাদব-রাজবংশের রাজত্বকালে (১২১০-১২৩৭ খৃঃ অব্দ), আর একবার সম্রাট অকবর শাহের পৃষ্ঠপোষকতায় এই ঐতিহাসিক হিসাব-নিকাশ সম্পন্ন করিয়াছিলেন দক্ষিণদেশের সংগীতবিজ্ঞানবিদ মহাপণ্ডিত পুণ্ডরীক বিট্ঠল, আর আধুনিককালে চিরস্মরণীয় স্মার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর এই অত্যাবশ্যকীয় কার্য আরম্ভ করিয়াছিলেন, কিন্তু সমাপ্ত করিয়া যাইতে পারেন নাই। তথাপি তাঁহার রচিত “সংগীতসারসংগ্রহ” সংগীতের ক্রমবিকাশের ঐতিহাসিক নক্সা-রচনার একটি বহুমূল্য গ্রন্থ বলিয়া স্বীকৃত হইবে। আমাদের আধুনিককালে এই মূল্যবান কর্তব্যটি স্বেচ্ছায় বরণ করিয়া লইয়াছেন একজন সম্মানীয়। একটি প্রবাদ আছে যে, সংগীতবিজ্ঞার আলোচনার অধিকার কেবল দুই শ্রেণীর মানুষের আছে—আমীর ও ফকীরের। স্বামী প্রজ্ঞানানন্দের এই বিজ্ঞার আলোচনার উপযোগী শ্রেষ্ঠ সামর্থ্য হইল তাঁহার বিজ্ঞা, পাণ্ডিত্য ও অন্তর্দৃষ্টি। ইতিমধ্যেই তিনি সংগীতের ইতিহাসের অনেক নূতন তথ্য ও উপাদান সংগ্রহ করিয়াছেন। এতাবৎকাল আমাদের বিশ্বাস ছিল যে, ঋক্বেদের সময় সংগীত কেবল-মাত্র তিনটিমাত্র স্বরকে অবলম্বন করিয়া সংগীতবিজ্ঞার প্রিমিটিভ বা প্রাথমিক রূপে প্রকাশিত হইয়াছিল। স্বামীজী প্রমাণ করিয়াছেন সামিকযুগের গানে পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরের ব্যবহার ছিল। আমাদের গভীর বিশ্বাস আছে, তাঁহার স্বচিন্তিত গবেষণা

ও অমুসন্ধান সংগীত-সাধনার ইতিহাসের রূপরেখা প্রভূত ঐশ্বৰ্যে অচিরেই পরিপূর্ণ করিয়া তুলিবে।

সংগীতের ইতিহাসের একটি অজ্ঞাত অধ্যায়ের দিকে আমি স্বামীজীর দৃষ্টি আকর্ষণ করিতে চাই এবং সেইটি হইল আর্ধ-সংগীতে অনার্য সভ্যতার দান। সংগীত-সাধনার ইতিহাস গভীরভাবে আলোচনা করিলে দেখা যায় যে, নানা অনার্য, প্রাক-আর্য প্রভৃতি ভারতের বিভিন্ন আদিমনিবাসী জাতির সংগীত হইতে উপাদান সংগ্রহ করিয়া ভারতীয় বা আর্ধ-সংগীতের কলেবর পরিপুষ্ট হইয়াছে। অসংখ্য অনার্যজাতির রাগ ও রাগিণী আর্ধ-সংগীত আত্মসাৎ করিয়া তাহার রাগ-সাধনার উপাদানের কলেবর বৃদ্ধি করিয়াছে। এদেশে আর্ধ-সভ্যতা ও সংস্কৃতির সমাক্ষ প্রসার-লাভের পূর্বে নানা অমুমত ও তথাকথিত বর্বর জাতির সভ্যতা ও সাধনা ভারতে জন্মলাভ করিয়াছিল এবং বহু সহস্র বৎসর ভারতে প্রচলিত ছিল; তাহাদের সভ্যতা ও সংস্কৃতিতে সংগীত-সাধনার একটি বিশিষ্ট স্থান ছিল। এই সকল আদিমজাতির সংগীতের নানা উৎকৃষ্ট ফল ও প্রকাশ এখন ভারতীয় সংগীত-পদ্ধতিতে সন্নিবেশিত হইয়াছে এবং এই সব অনার্য উপকরণ আত্মসাৎ ও পরিপাক করিয়া ভারতীয় সংগীতের বিচিত্র রাগ-সাম্রাজ্য গড়িয়া উঠিয়াছে।

সাধারণতঃ দেখা যায় অপরিণত আদিমজাতি বা শিশুজাতিদের সংগীতে মাত্র তিন কিংবা চার স্বরে গঠিত রাগ-মূর্তির পরিচয় পাওয়া যায়। এইজন্য পরিপুষ্ট আর্ধ-সংগীত ও আদিমজাতির সংগীতের প্রধান পার্থক্য হইল এই চার স্বরের অধিক স্বরে গঠিত রাগের প্রকাশে ও পরিচয়ে। ভারতের আর্ধ-সংগীত বা ‘মার্গ’-সংগীতের বিশেষত্ব এই যে, ইহার রাগ-দেহ চারিটি স্বরের অধিক সংখ্যক স্বর অবলম্বনে গঠিত হয়, যথা ঔড়ব, ষাড়ব ও সংপূর্ণ, অর্থাৎ পাঁচ, ছয় এবং সাতটি স্বরের সাহায্যে গ্রথিত রূপই আর্ধ-সংগীত বা মার্গ-সংগীতের বিশেষত্ব। সুতরাং যে রাগ বা রাগিণী চার স্বরের সমষ্টি তাহা আর্ধ-সংগীতের পরিধির বাহিরে পড়ে এবং তাহার জন্ম আদিম-নিবাসীদের সংগীতের রাজ্যে; অর্থাৎ চার স্বরের রাগ অনার্য-সংগীতের পর্দায়ে পড়ে। ইহার প্রমাণ হইল : প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রের প্রামাণিক গ্রন্থ ‘বৃহৎ-দেশী’-র বচন—“চতুঃস্বরাস প্রভৃতি ন মার্গঃ—শবর-পুলিন্দ-কাষোজ-বঙ্গ-কিরাত-বাহ্লীক-অঙ্গ-ঋবিড়-বনাদিষু প্রযুক্ত্যতে” (বৃঃ দেশী, পৃঃ ৫০) ; অর্থাৎ চতুঃস্বরের রাগ মার্গ-সংগীত নহে; এই জাতীয় রাগ-রাগিণী শবর, পুলিন্দ, কাষোজ, বঙ্গ, কিরাত, বাহ্লীক, অঙ্গ, ঋবিড় প্রভৃতি বহু এবং আদিমনিবাসী জাতিগণের মধ্যে প্রচলিত। ভারতের প্রাচীন সাহিত্যে—যথা ঐতরেয়ব্রাহ্মণ, মহাভারত, বৃহৎ-সংহিতা, মনু ও বায়ুপুরাণ এবং অগ্ন্যজ্ঞ গ্রন্থে উপরে উল্লিখিত এবং অগ্ন্যজ্ঞ অনেক অনার্য ও আদিমনিবাসী জাতির কিছু কিছু বিবরণ পাওয়া যায়। এই সব অনার্য-জাতির সভ্যতা ও কৃষ্টি, আচার-ব্যবহার ও সামাজিক ব্যবস্থা যে আর্ধ-জাতির সভ্যতা ও

কৃষ্টি হইতে অনেক অংশে পৃথক ও বিভিন্ন তাহার যথেষ্ট প্রমাণ আছে। দুইজন পণ্ডিত ভারতের এই সব বহু আদিমনিবাসী জাতির সভ্যতাসম্বন্ধে কিছু কিছু আলোচনা করিয়াছেন, কোতুহলী পাঠক তাঁহাদের গ্রন্থে অনেক নূতন তথ্যের সন্ধান পাইবেন।^১ আশ্চর্যের বিষয় এই যে, পরস্পরের সংস্পর্শে আসিয়া এবং নানা ঘাত-প্রতিঘাতের মধ্য দিয়া আর্ধ ও অনাৰ্ধ জাতিদের সভ্যতার মধ্যে নানা আদান-প্রদান ঘটিয়াছে। অনাৰ্ধ-জাতির ভাষা, আচার-ব্যবহার ও কৃষ্টির নানা অংশ আর্ধ-সভ্যতায় স্থান পাইয়াছে। দেখা যাইতেছে সংগীতের ক্ষেত্রেও অনাৰ্ধ-জাতি আর্ধ-সংগীত বা মার্গ-সংগীতে অনেক কিছু দান করিয়াছে। প্রাচীন সংগীতবিষয়ক গ্রন্থে অনেক অনাৰ্ধ রাগগীতির উল্লেখ আছে এবং সেগুলি যে এখন আর্ধ-সংগীতের অপরিহার্য অংশ, সে বিষয়ে কোনও সন্দেহ নাই। রাগ ও রাগিণীর পরিণতির ইতিহাস অবলম্বন করিয়া আমরা এই আর্ধ-সংগীতে অনাৰ্ধদের নিকট ঋণ-গ্রহণের কিছু কিছু প্রমাণ এখানে উপস্থিত করিব। দেখা যাইবে—প্রত্যেক অনাৰ্ধ-জাতি অন্ততঃ একটি করিয়া অনাৰ্ধ রাগ বা রাগিণী দান করিয়া আর্ধ-সংগীতের কলেবর বৃদ্ধি করিয়াছে।

‘ভৈরব’-রাগ ও ‘ভৈরবী’-রাগিণী এখন বেশ শৈবধর্মের ভদ্র ও মাননীয় পরিচ্ছদে আবৃত হইয়া আর্ধ-সংগীতের মন্দিরে সম্মানের আসনে উপবিষ্ট হইয়া আর্ধধর্মীদের পূজা পাইতেছে। এই দুই রাগিণীর যে চাক্ষুষ চিত্র-রূপ এখন প্রচলিত আছে তাহাতে শিব ও পার্বতীর মূর্তি অবলম্বন করিয়া এবং শৈবধর্মের পৌরাণিক পরিবেশে এই দুই রাগ-দেবতাদের মূর্তি কল্পিত হইয়াছে। কিন্তু ইহাদের প্রাচীন ইতিহাস অল্পসন্ধানে অনেক আশ্চর্য তথ্য উন্মোচিত হইয়াছে। সংগীতশাস্ত্রের প্রাচীন পুঁথিতে সর্বাপেক্ষা প্রাচীন রাগ-রাগিণীর নাম-তালিকার মধ্যে ভৈরবরাগের কোন চিহ্ন পাওয়া যায় না। অনেক পরে আমরা ‘ভৈরবী’-রাগিণীর উল্লেখ পাই, কিন্তু তখনও ভৈরবরাগের জন্ম হয় নাই। আমাদের মধ্যে প্রচলিত বিশ্বাস এই যে, ‘ভৈরব’-রাগ হইতে ‘ভৈরবী’-রাগিণীর উৎপত্তি। কিন্তু ইতিহাস তাহার বিপক্ষে সাক্ষ্য দিতেছে। রাম না হইতে রামায়ণের মতো ‘ভৈরবী’-রাগের উদ্ভবের পূর্বে ‘ভৈরবী’-রাগিণীর উদ্ভব হয় (?) এবং আশ্চর্যের বিষয় এই যে, এই রাগিণী আর্ধ-সংগীতের মৌলিক কল্পনা নহে, ‘ভৈরবী’ নামক এক অনাৰ্ধ-জাতির সংগীত হইতে ভৈরবী-রাগিণী আর্ধ-সংগীতে গৃহীত হইয়াছে। সারদানন্দনের “ভাবপ্রকাশন” নামক গ্রন্থে “ভৈরবী”-জাতির উল্লেখ আছে। এই আদিমজাতি আভীর, চণ্ডাল, পুলিন্দ, শবর প্রভৃতি অগ্রাঙ্গ অনাৰ্ধ-জাতির সহিত একসঙ্গে বাস করিত। খুব সম্ভবতঃ, ভৈরবী রাগিণী ভৈরবী-জাতির সংগীত-সাধনায় প্রথম জন্মলাভ

করে। অন্ততঃ ভৈরবী-রাগিণী যখন আর্ধ-সংগীতে গৃহীত হয় তখনও ভৈরবরাগের উদ্ভব হয় নাই। শাক্তদেবের মতে প্রাচীন আদিম-রাগ ‘ভিন্নষড়্জ’ হইতে ভৈরবরাগের উদ্ভব হইয়াছে (‘ভৈরবগুণ-সমুদ্ভবঃ’)।

অনেক অনার্য-রাগের আর্ধ-সংগীতে স্থানপ্রাপ্তির সম্বন্ধে সাক্ষ্য প্রমাণ আছে। প্রাচীন সাহিত্যের নানা গ্রন্থে ‘পুলিন্দ’ নামক এক অনার্য-জাতির পরিচয় পাওয়া যায়। ঐ জাতি ঐতরেয়ব্রাহ্মণে ‘আন্ধ্র’ এবং ‘শবর’ জাতির সহিত একসঙ্গে উল্লিখিত হইয়াছে। মালবজাতির গ্রাম তাহারা বেশ একটি সংঘবদ্ধ স্বসংশ্লিষ্ট জাতি ছিল। তাহাদের রাজধানীর নাম ছিল—‘পুলিন্দ-নগর’। প্রাচীন বিদিশা (ভিলসা) প্রদেশের দক্ষিণ-পূর্ব কোণে দশার্ণা নামক স্থানের নিকট ছিল পুলিন্দ-নগর। অশোকের ধর্মস্তম্ভের স্থবিখ্যাত প্রাপ্তিস্থান রূপনাথের পূর্বনাম ছিল ‘দশার্ণা’। ইহাই ছিল প্রাচীন পুলিন্দ-জাতির কুণ্ডিকেন্দ্র। মতংগদেব-রচিত ‘বৃহৎ-দেশী’ সংগীতের একখানি প্রাচীন গ্রন্থ। অতীত প্রাচীন না হইলেও সংগীতবিজ্ঞা সম্বন্ধে অনেক প্রাচীন তথ্য এই গ্রন্থে সংকলিত হইয়াছে এবং রাগ-রাগিণীর প্রাচীন ইতিহাসের অনেক কথা এই গ্রন্থে প্রথম পাওয়া যায়। দেখিতে পাই, “বৃহৎ-দেশী” ‘পুলিন্দী’ নামক, অর্থাৎ পুলিন্দ-জাতি-সংভূত এক রাগিণীর পরিচয় দিতেছে। এই রাগিণী প্রাচীন রাগ ‘ভিন্নষড়্জ’-এর-‘ভাষা’ বা রাগিণী-রূপে উল্লিখিত হইয়াছে: “ষড়্জাস্তা ধৈবতা-গ্রাসা হীনৌ গান্ধার-পঞ্চমৌ। ষড়্জ * * * ধৈবতয়োস্তথা ॥ এষা হস্তরভাষা বৈ পুলিন্দেন তু গীয়তে। পুলিন্দকে তু বিখ্যাতা ষড়্জগুণ্ডুবিভাস্তথা” (—বৃহৎ-দেশী, পৃ: ১২৭)। এখানে মতংগদেব আর্ধজাতির ‘পুলিন্দী’-রাগিণীকে আর্ধ-সংগীতের মন্দিরে স্থান দিয়া পরিচিত আর্ধ-রাগ ‘ভিন্নষড়্জ’-এর সহিত বিবাহ দিয়া তাহার সংপর্ক এবং রূপের পরিচয় নির্ধারণ করিতেছেন। গান্ধার ও পঞ্চম-বজ্রিত এই রাগিণীর ‘অন্ত’ স্বর হইল ‘ষড়্জ’ এবং ‘গ্রাস’ স্বর হইল ‘ধৈবত’। কিন্তু আর্ধ-সংগীতের দৃষ্টিতে এই রাগিণীর স্বর-রূপ যাহাই হউক, ইহা যে পুলিন্দ-দেশে বিখ্যাত এবং পুলিন্দজাতিগণের দ্বারা গীত হইত তাহার সাক্ষ্য স্বীকার-উক্তি মতংগদেব লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। এই রাগিণী আর্ধ-সংগীতের পর্যায়ভুক্ত হইবার পূর্বে (অর্থাৎ ‘জাতে উঠিবার’ পূর্বে) ঠিক কয় স্বরের রাগিণী ছিল তাহা বলা যায় না, কিন্তু আর্ধ-সংগীতে স্থান পাইয়া ‘পুলিন্দী’ পাঁচ স্বরের ‘ঔড়ব’ বা ‘ওড়ব’ রাগিণীর ওড়না পরিয়া বসিয়াছে। অনেক সময় দেখা যায়, চার স্বরের অনার্য-রাগিণীতে আর একটি স্বর সংযোগ করিয়া তাহাকে ‘শুদ্ধ’ করিয়া লইয়া আর্ধ-সংগীতে স্থান দেওয়া হয়। শাক্তদেব তাহার ‘সংগীতরত্নাকর’ গ্রন্থে ‘বৃহৎ-দেশী’-র স্বীকারোক্তির পুনরুক্তি করিয়া বলিতেছেন পুলিন্দী-রাগিণী পুলিন্দ-জাতির ‘বল্লাভা’ অর্থে প্রিয় রাগিণী :

“সান্তা ধাংশ হীন-গ-পা পুলিন্দী ভিন্নযড়জ্জা।

স-ধয়োঃ স-মযৌরুক্তা পুলিন্দজনবল্লভা ॥ ইতি পুলিন্দী।”

—সংগীতরত্নাকর

অনেক সময় দেখা যায়—অনার্য রাগ-রাগিণীকে গোত্রান্তরের সময় তাহার চতুঃস্বরের রূপকে পরিণত করিয়া আর একটি স্বর জুড়িয়া দিয়া তাহাদের আর্থ-সংগীতের আসনে বসিবার অধিকারী করিয়া লওয়া হয়। আবার কোনও কোনও সময়ে এই পরিশুদ্ধির অভাবও লক্ষিত হয়। তাহার শ্রেষ্ঠ দৃষ্টান্ত হইল : ‘কালিন্দী’ বা ‘কালিংগী’ রাগিণী। এইটি কলিংগদেশের কোনও অনার্য আদিম-নিবাসী জাতির সংগীত-সম্পদ হইতে সংগৃহীত হইয়াছে। অপরিশুদ্ধ অবস্থায় ইহা চতুঃস্বরের রাগিণী। মতংগের মতে চতুঃস্বরের রাগিণী মার্গ-সংগীতের পর্যায়ভুক্ত হইতে পারে না। তথাপি মতংগদেব এই রাগিণীকে তাঁহার মৌলিক চতুঃস্বরের রূপেই আর্থ-সংগীতে স্থান দিয়াছেন ; তবে আর্থ-সংগীতের মান রক্ষার জন্য এই চতুঃস্বর রাগিণীতে খুব দুর্বল ‘নিষাদ’ জুড়িয়া দিয়া ইহার শুদ্ধি-ক্রিয়া সম্পন্ন করিয়াছেন :

“গান্ধার্যাংশা তু কালিন্দী দৈবতাস্তা চতুঃস্বর।

পঞ্চমবভীনা চ নিষাদেন চ দুর্বলা ॥

এষা হস্তরতাষা বৈ কালিংগে সা তু গীযতে ॥”

—বৃহৎ-দেশী, পৃ: ১২৭

মতংগের মতে এই চতুঃস্বর-রাগিণী কলিংগদেশে প্রথম প্রচলিত হয়। সম্ভবতঃ আধুনিক কালের ‘কাল্যাণা’ রাগিণীতে ইহা আয়োগোপন করিয়া লুক্কায়িত আছে।

অনেক সংগীতশাস্ত্রকারগণের মতে টক্ক-রাগ (টক্ক বা টংক), মালব-রাগ ও হিন্দোল-রাগ রাগবংশের খুব প্রাচীন আদিপুরুষ। কশ্যপের প্রাচীন গণনাযুসারে টক্ক-রাগ ‘মুখ্য’ রাগ বা প্রথম রাগের মাননীয় আসনে প্রতিষ্ঠিত : “কশ্যপ মতে তু টক্ক-রাগ এর মুখ্যগঃ লক্ষ্মী-প্ৰীতিকরত্বাৎ”। লক্ষ্মীদেবী নাকি এই রাগিণী শুনিয়া প্ৰীত হইতেন। এখন ভাগ্য-বিপর্যয়ে টক্করাগ ‘টংক’-রাগিণীর নাম লইয়া একটি নগণ্য রাগিণীরূপে কোনও রূপ জীবিত আছে এবং ‘মুখ্য’ রাগের সম্মানের আসন এখন সে হারাইয়াছে। এককালে টক্ক-কৈশিক নামে এই রাগের এইটি বিশিষ্ট রূপ ছিল। ভারতমুনির পরে এবং মতংগমুনির কিছু পূর্বেই টক্ক-রাগ আর কয়েকটি রাগের সহিত প্রসিদ্ধি লাভ করিয়াছিল—তাহার প্রমাণ পাওয়া যায় বৃহৎ-দেশীতে :

“টক্কুরাগশ্চ সৌবীরস্তথা মালব-পঞ্চমঃ।

ষাড়বো ভোট্টুরাগশ্চ তথা হিন্দোলকঃ পয়ঃ ॥ ৩১৪

টক-কৈশিক ইত্যুক্তস্থান মালবকৈশিকঃ ।

এতে রাগাঃ সমাখ্যাতা নামতো মুনিপুংগবৈঃ ॥” ৩১৫

—বৃহৎ-দেশী, পৃঃ ৮৪-৮৫

সুতরাং দেখা যাইতেছে যে, রাগের ইতিহাসের অতি-প্রাচীন যুগে দুই চার জন সহচর বা পরিষদ লইয়া রাজার ‘মুগ্য’ আসনে আসীন ছিল টক্ক-রাগ ; তখন না ছিল ভৈরব, না ছিল বসন্ত, না ছিল শ্রীরাগ, বা না ছিল মেঘরাগ। পরবর্তী কালের ষড়্‌রাগের সভায় কেবল মালবরাগের পরিচয় আমরা পাইতেছি উপরের শ্লোকে। আমরা কল্পনা করতে পারি যে, সম্ভবতঃ ‘লক্ষ্মী-প্রীতিকর’ টক্ক-রাগই পরে শ্রীরাগের নাম লইয়া আত্মগোপন ও আত্মরক্ষা করিয়াছে। কিন্তু ‘শ্রীরাগ’ এবং ‘টক্করাগ’-এর স্বর-রূপের বিশ্লেষণ করিয়া তাহাদের অভিন্নত্ব প্রমাণ করিতে না পারিলে আমরা শ্রীরাগের আদিরূপের ইতিহাস উদ্ধার করিতে পারি না।

যাহা হউক, দুঃখের সহিত স্বীকার করিতে হইতেছে যে, টক্ক-রাগ আর্থ-সভ্যতার দান নহে। খুব সম্ভবতঃ ‘টক্ক’ নামধেয় এক প্রাচীন অনাথ-জাতি এই রাগের জন্মদাতা। এই আদিমজাতির কিছু কিছু পরিচয় ভারতের ইতিহাসের কোনও কোনও অন্ধকার কোণে পাওয়া যায়। খুব সম্ভবতঃ এই জাতি ভারতের বাহিরে প্রসিদ্ধ প্রাচীন তুরাণীয় জাতির কোনও শাখা। প্রাচীন ইরানজাতি হইতে তাহারা ভিন্ন ছিল। বৃহদেবের আবির্ভাবের পূর্বে এই টক্ক-জাতি পঞ্জাবের স্থানে স্থানে বসবাস করিত। তাহাদের কুষ্টি ও সভ্যতার পরিচয় ভারতের প্রাচীন ইতিহাসে কিছু কিছু পাওয়া যায়। তাহা হইতে জানা যায় যে, এই জাতির কয়েকটি বৈশিষ্ট্য ছিল। পরে অবশ্য আর্থজাতির সহিত তাহাদের সংপর্ক ঘটে। তথাপি বহুকাল পর্যন্ত পঞ্জাবে, কাংড়ায় ও উত্তর-পশ্চিমের নানা স্থানে তাহারা তাহাদের বৈশিষ্ট্য রক্ষা করিয়া স্বতন্ত্র জাতিহিসাবে জীবিত ছিল। খুব সম্ভবতঃ ‘টক্ক-শিলা’ (তক্ষ-শিলা) ছিল তাহাদের প্রাচীন কুষ্টিকেন্দ্র। সিঙ্কুনদীর তীরবর্তী এট-টক (At-tock, At-TAK) সহর ছিল তাহাদের ক্ষুদ্র সাম্রাজ্যের আর একটি কেন্দ্র। পরে তাহাদের কোন কোন শাখা ইসলামধর্ম গ্রহণ করে। কিন্তু তাহাদের গণ-গত নাম তাহারা এখনও রক্ষা করিতেছে। এই গণের অধুনিক নাম ‘টংক্’ (Tonks বা Tauks)। টংকের নবাবের নাম ও ছোট রাজ্যটি এখনও বিশেষ সুবিদিত। তাহাদের কোনও শাখা কাংড়া-জেলায় অধিষ্ঠিত হইয়া হিন্দু সভ্যতা ও সংস্কৃতি গ্রহণ করিয়াছিল। তাহাদের এক প্রকার বিশিষ্ট লিপি ছিল, তাহার নাম ‘টাংকরী’ হরফ। এই অক্ষরে লিখিত লিপি অজ্ঞাপিও কাংড়া-জেলায় প্রচলিত আছে। এই হরফ গুরুমুখী-অক্ষরের প্রতিদ্বন্দ্বী এবং পঞ্জাবের এক শ্রেণীর কুষ্টির বাহন। কাংড়া-জেলার অনেক বৈষ্ণব-

চিত্রের পশ্চাতে টাংক্রী-অক্ষরে লিখিত 'হিন্দী ও সংস্কৃত শ্লোক আছে। কোনও কোনও রাগিণী-চিত্রের পশ্চাতে টাংক্রী অক্ষরে লেখা শ্লোক ও বিবরণ লিপিবদ্ধ আছে। সুতরাং এই প্রাচীন অনার্য-জাতি যে আর্য-সংগীতকে টুক্ক-রাগের দান দিয়া সমৃদ্ধ করিয়াছে সে বিষয়ের সন্দেহের কোনও কারণ নাই।

টুক্ক-জাতির মতো আর একটি প্রাচীন অনার্য-জাতি ভারতের ইতিহাসে তাহাদের গৌরবের কাহিনী রাখিয়া গিয়াছে, তাহারা হইল মালবজাতি। তাহাদের সমাজ একটি বিশিষ্ট গণতন্ত্রের প্রতিষ্ঠা করিয়াছিল। তাহারা স্বতন্ত্র মুদ্রা প্রবর্তন করিয়াছিল এবং ভারতের নানাদেশে তাহাদের কৃষ্টির পরিচয় পাওয়া যায়। রাজপুতানার এক অংশ এখনও 'মালব-দেশ' বলিয়া সুবিখ্যাত রহিয়াছে। তাহাদের বিশিষ্ট সভ্যতা ক্রমশঃ ভারতীয় ও আর্য-সভ্যতার মধ্যে লুপ্ত হইয়া গিয়াছে। কোনও কোনও পণ্ডিতের মতে তাহাদের যে সকল শাখা আর্য-সভ্যতা গ্রহণ করে নাই তাহারা ভারতবর্ষ ত্যাগ করিয়া 'মালয়'-দেশে গিয়া তাহাদের প্রাচীন সভ্যতার প্রসার ও প্রচার করে। তাহাদের বিশিষ্ট 'মালয়'-ভাষা এখনও মালয়-দেশে এবং বৃহত্তর-ভারতে বহু-প্রচারিত ভাষা।

খুব সম্ভবতঃ এই প্রাচীন জাতি 'মালব'-রাগের সৃষ্টিকর্তা। এই প্রাচীন রাগ নানা আকারে ভারতের বিভিন্ন সংগীতে যথেষ্ট সম্মানের স্থান অধিকার করিয়া আছে। মালবকৈশিক বা 'মালকোশ' এখনও অতিশয় জনপ্রিয় ও রসিক সমাজে সমাদৃত। মালবিকা (মালবী); মালত্ৰী—মালসী (মালব-ত্ৰী), মালব-গোড়, মালবপঞ্চম, মালব-বেসরিকা ইত্যাদি অনেক রাগিণী মালবজাতির সংস্কৃতির চিহ্ন বহন করিতেছে।

এইরূপ প্রাচীন গুর্জরজাতি সম্ভবতঃ আর্য-সভ্যতার বিকাশের বহুপূর্ব হইতে ভারতের পশ্চিমদেশে গুর্জর-রাষ্ট্রে (গুজরাটে) আপনাদের সুপ্রতিষ্ঠিত করিয়া নানা কৃষ্টি ও সভ্যতার দানে ভারতের সংস্কৃতির ভাণ্ডার পরিপূর্ণ করিয়াছে। সুবিখ্যাত গুর্জর (গুজরী) রাগিণী এখনও আর্য-সংগীতের মন্দিরে স-সম্মানে পূজিত হইতেছে। 'দখিন-গুজরী' এই রাগিণীর একটি রূপভেদ।

প্রাচীন অগ্ন্যগ্ন অনার্য আদিমজাতি প্রত্যেকেই অন্ততঃ একটি করিয়া রাগিণী আর্য-সংগীতকে উপহার দিয়াছে। আভীরী (আহিরী) রাগিণী অনার্য 'আভীর'-জাতির দান। অতি প্রাচীন শবরজাতি (এখন দক্ষিণ-কোশল ও উড়িষ্যাবাসী) শাবেরিকা (সাবিরী বা সাবেরী) নামে একটি রাগিণী উপহার দিয়াছে।

অতি প্রাচীন অম্বুজাতি—যাহারা এককালে উত্তর-ভারত ও পশ্চিম-ভারতের অধিবাসী ছিল এবং এক্ষণে আর্যজাতির তাড়নায় দক্ষিণদেশে অধিষ্ঠিত আছে, তাহারাও

একাধিক রাগিণীর জন্মদাতা। তাহাদের দত্ত আন্ধী-রাগিণী এখন আর্ধ-সংগীতে স্থান পাইয়াছে :

“মধ্যমাংশা পঞ্চমাস্তা ভাবনাস্থা ধ্রুবশজা (?)।

অন্ধী তু বিপ্রতা লোকে ব্যাধা ছুঠেষ্ণু (?) (দেশেষ্ণু) গীয়তে ॥”

—বৃহৎ-দেশী, পৃ: ১৩৭

প্রাচীন অন্ধজাতি ভারতের প্রাচীন সাহিত্যে অনার্যজাতি বলিয়া নানা স্থানে উল্লিখিত হইয়াছে। সম্ভবতঃ অন্ধজাতির একটি শাখা ‘সাত-বাহন’ নামে পরিচিত ছিল। এই ‘সাত-বাহন’ এবং অন্ধজাতি ভারতের ইতিহাসে অতি প্রসিদ্ধ। সাতবাহন-বংশের অনেক রাজা অন্ধদেশের নানা স্থানে বহু শতাব্দী রাজত্ব করিয়াছে। উত্তরকালে অন্ধ ও সাতবাহন জাতি আর্ধ সভ্যতা ও সংস্কৃতি গ্রহণ করিলেও আদিমকালে যে তাহারা অনার্য সভ্যতা ও সংস্কৃতির বাহক ছিল সে বিষয়ে কোনও সন্দেহ নাই। যাহা হউক, যেমন অন্ধজাতি আর্ধ-সংগীতে ‘অন্ধী’ বা আন্ধী-রাগিণী বলিয়া একটি রাগিণী দান করিয়াছে, সাতবাহন-বংশও (সম্ভবতঃ অন্ধ-বংশের একটি শাখা) আর একটি রাগিণী আর্ধ-সংগীতকে দান করিয়াছে। মতংগদেব তাহার উল্লেখ করিয়াছেন,

“ঋষভাংশা দৈবতাস্তা বিজ্ঞেয়া সাতবাহিনী।

পরস্পরম্ তু দৃশ্যন্তে মধ্যমর্ষভ-সংগতো ॥”

—বৃহৎ-দেশী, পৃ: ১১৮

উপরে উদ্ধৃত নানা প্রমাণ হইতে দেখা যায় যে, মার্গসংগীত বা আর্ধ-সংগীত নানা অনার্য-জাতির মধ্যে প্রচলিত প্রাচীন “দেশী”-সংগীত (folk music) হইতে অনেক রাগ রাগিণী গ্রহণ করিয়া আর্ধ-সংগীতের কলেবর বৃদ্ধি করিয়াছে। উপরে উদ্ধৃত উদাহরণ ব্যতীত সম্ভবতঃ আরও অনেক অনার্য রাগিণী যে ভারতের আর্ধ-সংগীতে স্থান পাইয়াছে তাহার নানা ইংগিত সংগীতশাস্ত্রের মধ্যে পাওয়া যায়। কোনও কোনও অনার্য-রাগিণী তাহাদের নামে অনার্য-বংশের পরিচয় বহন করিতেছে, কিন্তু অনেক এই শ্রেণীর রাগিণীকে আবার নূতন নামকরণ করিয়া আর্ধ-সংগীতে স্থান দেওয়া হইয়াছে।

রাগ-রাগিণীর ইতিহাসে অল্প সভ্যতার বংশ হইতে এই উপাদান আহরণ করার দৃষ্টান্ত ভারতের সংগীতের ভবিষ্যৎ পরিণতির পক্ষে অত্যন্ত বহুমূল্য তত্ত্ব। ‘দেশী’-সংগীতের ও ‘মার্গ’-সংগীতের পার্থক্য ও ভেদ এই ঐতিহাসিক তথ্যের মধ্যে স্পষ্ট রহিয়াছে। অর্থাৎ ‘দেশী’ বা লোক-সংগীত (folk music)—যাহা বহু প্রাচীন কাল হইতে এ’দেশে সাধারণ জনগণের মধ্যে প্রচলিত ছিল—তাহাকে আর্ধ-সংগীতের নিয়ম ও বিধি অমূল্যে পরিণত করিয়া লইলে তাহা ‘মার্গ’-সংগীতে (classical

music) অনায়াসে স্থান পাইতে পারে। এইরূপ অনেক ‘দেশী’-রাগের উপাদান সংগ্রহ করিয়া ‘মার্গ’-সংগীত স্ফুট হইয়া উঠিয়াছে। এই নূতন উপাদান সংগ্রহ ভারতের সংগীতের ইতিহাসের যুগে যুগে নিরবচ্ছিন্ন প্রাচল্য চলিয়া আসিয়াছে। ইহার দুইটি দৃষ্টান্ত মধ্যযুগের ইতিহাসে পাওয়া যায়। সুলতান আলাউদ্দিন খিলজীর রাজত্বকালে (১২৯৬-১৩১৫ খৃঃ অব্দ) সুবিখ্যাত কবি, মনিষী ও সংগীতশাস্ত্রবিদ পণ্ডিত আমীর খসরু পারস্তদেশের প্রচলিত রাগ-রাগিনী (“মোকাম”) আমদানী ও ভারতীয় রাগ-রাগিনীর সহিত মিশ্রিত করিয়া নূতন রীতির ও নূতন রূপের রাগ-রাগিনীর সৃষ্টি করিয়াছিলেন। এই মিশ্রিত রাগিনীর নাম দেওয়া হইয়াছিল “সংকীর্ণ রাগিনী”। আমীর খসরুর সৃষ্ট নূতন রাগিনীর মধ্যে ইমন (ইয়ামন), ফিরদোসং, বাথরেজ, জিলিফ ও সৰুফরুদা বর্তমান সংগীতে সুপরিচিত। ‘তুরুক-তোড়ী’ নামে নূতন একটি রাগিনী সম্ভবতঃ আমীর খসরুর বর্ষপূর্বে হিন্দুসংগীতে স্থান পাইয়াছে। এইরূপ আর একটি বিদেশী রাগিনী আর্ধ-সংগীতে স্থান পাইয়াছে—তাহার নাম ‘খামাইচ’-রাগিনী; বর্তমানে খমাজ বা ‘খাম্বাজ’ নামে সুপ্রসিদ্ধ। এই ‘খাম্বাজ’-রাগিনী ভারতের মার্গ-সংগীতের প্রাচীন ‘খম্বাবতী’-রাগিনী হইতে সম্পূর্ণ পৃথক ও বিভিন্ন রাগিনী। যাহা হউক আশ্চর্যের বিষয় এই যে, এই সকল বিদেশ হইতে আগত নূতন আগন্তুক রাগিনীগুলিকে আমাদের প্রাচীন সংগীত-পণ্ডিতেরা মানিয়া লইয়াছিলেন এবং ভারতের প্রাচীন সংগীত-মন্দিরে তাদের স-সম্মানে স্থান দিয়াছিলেন। সংগীতশাস্ত্রের অনেক পুঁথিতে তাহার প্রমাণ পাওয়া যায়। এখানে দুইটি প্রমাণ উদ্ধৃত হইবে। লোচন পণ্ডিত তাঁহার “রাগতরংগিনী” গ্রন্থে পারস্ত রাগিনী কিবুদাস্তকে স্থান দিয়া তাহার স্বর-রূপ বিশ্লেষণ করিয়া বলিয়াছেন যে, এই রাগিনী পুরবী, গৌরী ও শ্রাম রাগিনীর ছায়া বহন করে এবং আর একটি বিদেশী রাগিনী ‘আড়ানা’—বরাটি, বাংলানী এবং বিভাষা রাগিনীর মিলনে উৎপন্ন হইয়াছে। যেমন,

“ফিরোদস্তস্ত পুরবি-গৌরী-শ্রামাভিরেব চ ॥

বরাড়ী-বংগ-পালাভ্যাম্ বিভাষমিলনাদপি ।

আড়ানারাগিনী প্রোক্তা ফিরোদস্তাং ধনেন চ ॥”

—রাগতরংগিনী, পৃঃ ১২৮

আমাদের দ্বিতীয় দৃষ্টান্ত হইল—‘হিজ্জ’। পুণ্ডরীক বিট্ঠল তাঁহার “রাগমঞ্জরী” গ্রন্থে এই রাগিনীকে “পারসীক রাগ” এবং অন্তান্ত বিদেশী রাগিনীকে সাধারণভাবে “পরদ” (অর্থাৎ পর-দত্ত) নামে অভিহিত করিয়াছেন। হিজ্জ—হিজ্জি, হিজ্জিকি প্রভৃতি সংস্কৃত ভাষার ভদ্রবেশ ধারণ করিয়া ‘আশাবরী’-র কোঠায় ভারতের সংগীত-মন্দিরে স-সম্মানে বিরাজ করিতেছে :

“দেশিকারে বাথরেজঃ আশাবর্ষাম্ হিজ্জেজকঃ ॥”

—রাগমঞ্জরী, পৃ: ১০

আমীর খসরুর মতো অকবর বাদশাহও অনেক পারস্যীক রাগিণী হিন্দুসংগীতে নিয়োজিত করিয়াছিলেন। সম্ভবতঃ “রাগমঞ্জরী” গ্রন্থে উল্লিখিত নিসাবরু প্রভৃতি ১৫টি বিভিন্ন রাগিণী অকবর বাদশাহের দান।

হুতরাং দেখা যাইতেছে, হুদুর প্রাচীন ও প্রাক-ঐতিহাসিক কাল হইতে মার্গ-সংগীত আর্থ-সংগীতের পরিধির বহির্দেশ হইতে যুগে যুগে নূতন আগন্তুকদের আহ্বান করিয়া ভারতীয় সংগীতের বিরাট কলেবরে স্থান দিয়াছে। এই নূতনকে—অপরিচিতকে—বিদেশীকে ও নবাগতকে স্বাগত করা—আপনার করিয়া লওয়া এবং অনাস্থীয়কে আস্থীয় করিয়া লওয়া ভারতের সংস্কৃতির একটি বিশিষ্ট চরিত্র ও গুণ। আত্মসাৎ করিবার ও পরকে গ্রহণ করিবার ক্ষমতা আর্থ-সংগীতকে যুগে যুগে নূতন শক্তি, প্রকাশ ও পরিণতির স্বেযোগ দিয়াছে।

ভারতের সংগীতের ভাবী পরিণতির ও ভবিষ্যৎ বিকাশের জন্য এই সত্যটি আমাদের অবশ্য স্মরণীয় বস্তু।

✓ আর একটি অনার্যজাতি ভারতের বহির্দেশ হইতে ভারতে আসিয়া ভারতের সভ্যতা গ্রহণ করিয়া ভারতের সংস্কৃতি ও সাধনাকে নানা নূতন দানে অলংকৃত করিয়াছে। এই জাতির নাম গুর্জর (গুর্জর)। ইহার শক, যবন, পল্লব, বাহ্লিক প্রভৃতি অনার্য-জাতির ভারতে আসিবার অনেক পরে ভারতবর্ষে প্রবেশ-লাভ করে। ভারতের নাট্যশাস্ত্রে (২১। ৮৮-৯০ শ্লোকে) শক-যবনাদির নাম পাওয়া যায়, কিন্তু গুর্জর-জাতির কোনও উল্লেখ পাওয়া যায় না। ঐতিহাসিক পণ্ডিতেরা অনুমান করিয়াছেন, গুর্জরজাতির হুণগণের দ্বারা মধ্যএশিয়ার মরুবাসী যাযাবর জাতিবিশেষ। পঞ্চম শতকে হুণজাতির ভারত-আক্রমণের অব্যবহিত পরে গুর্জরগণ মধ্যএশিয়া হইতে ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্তের পার্বত্য পথে আধাবর্তে প্রবেশ করিয়াছিল।^২ বানের হর্ষচরিতে (৭ শতক) সর্বপ্রথম গুর্জরজাতির উল্লেখ পাওয়া যায় : ‘হর্ষবর্ধনের পিতা প্রভাকরবর্ধন গুর্জরগণের ‘নিদ্রাহর’ শব্দরূপে বিরাজ করিতেছেন’ [‘গুর্জর প্রজাগরঃ * * প্রভাকরবর্ধনোনাম রাজাধিরাজঃ’—হর্ষচরিত, ৪র্থ উচ্ছ্বাস]। প্রথম যুগে ভারতীয় রাজগণের সহিত গুর্জরজাতির ঘাত-প্রতিঘাত ও যুদ্ধ-বিগ্রহ চলিত। ক্রমশঃ গুর্জরজাতি ভারতীয়গণের সহিত মিশ্রিত ও মিলিত হইয়া ভারতে স্থায়ীভাবে উপনিবেশ স্থাপন করে। চালুক্যবংশীয় দ্বিতীয় পুলকেশীর ঐহোলী (ইয়াপুরী) গ্রামের শিলা-

২। Vide (ক) *Journal, Royal Asiatic Society*, 1909, p. 54; (খ) রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায় : ‘বাঙলায় ইতিহাস’, ১ম ভাগ (২য় সংস্করণ), ১৩০১, পৃ: ১৩২—১৪০

লিপিতে প্রকাশ যে, ‘পুলকেশীর বিক্রমে বশীভূত হইয়া লাট, মালব ও গুজরগণ সন্নিহিত হইয়াছিল—‘প্রতাপোপনতা যন্ত লাট-মালব-গুজরাঃ, দণ্ডোপগত সামন্ত-চৰ্চা বধ্যা ইব ভবন’ (Indian Antiquary, Vol VII, p. 242)। চৈনিক পরিব্রাজক ইউয়ান চোয়াং ৬৪২ খৃষ্টাব্দে ভারতে আসিয়া সহস্র-ক্রোশব্যাপী গুজররাজ্যের উল্লেখ করিয়াছেন। তাহাদের রাজা ছিল ক্ষত্রিয় এবং তাহাদের রাজধানী ‘ভিল্লা-মাল’ বা ‘ভিন্-মাল’ রাজপুতনার আবুপর্বতের (অবতগিরি) ২৫ ক্রোশ উত্তর-পশ্চিমে অবস্থিত ছিল। মাগধেতের (মান্ধেড়) রাষ্ট্রকূটবংশীয় রাজাগণের খোদিত লিপিসমূহে গুজরগণের সহিত বহুদূরের উল্লেখ আছে। খৃষ্টীয় ছয় শতকের শেষভাগে বর্তমান ভরোঘের (প্রাচীন ভূগুচ্ছ বা ভরুগচ্ছ) নিকটের একটি ক্ষুদ্র গুজররাজ্য প্রতিষ্ঠিত হইয়াছিল। ইহাই পরে ‘গুজররাষ্ট্র’ বা ‘গুজরাট’ নামে প্রসিদ্ধ হয়। ইহার প্রাচীন নাম ছিল ‘লাট’ বা দক্ষিণ-গুজরাট। ‘নন্দোর’ এই রাজ্যের রাজধানী ছিল। উত্তরাপথের প্রতীহার-রাজবংশ এই গুজরজাতির একটি শাখা। গুজর প্রতীহার-বংশ নামে শাখা ইতিহাসে বিখ্যাত। খৃষ্টীয় নবম শতকে গুজর-রাজধানী ভিল্লমাল হইতে কান্ধকুঞ্জে স্থানান্তরিত হইয়াছিল। এক সময়ে গুজর-সাম্রাজ্য পূর্বে গোড়দেশ হইতে পশ্চিমে সিন্ধুতীর পর্যন্ত এবং উত্তরে হিমালয় হইতে দক্ষিণে নর্মদার তীর পর্যন্ত বিস্তৃত হইয়াছিল।^{১০} গুজরজাতির উপনিবেশ দুই খণ্ডে বিভক্ত হয় : (১) কান্ধকুঞ্জকে কেন্দ্র করিয়া উত্তর-ভারতে, এবং (২) ভারোচ (ভূগুচ্ছ) কেন্দ্র করিয়া পশ্চিমদেশে—লাটদেশে। লাটদেশকে ‘দক্ষিণ-গুজরচক্র’ বলা যাইতে পারে। উত্তর-চক্রের বিখ্যাত রাজা ছিলেন বৎসরাজ (৭৩০ খৃষ্টাব্দ)। ইনি পূর্বদেশে আসিয়া গোড়দেশ জয় করিয়াছিলেন। ইহার বিষ্ণুভক্ত ছিলেন। বেশ দেখা যাইতেছে—এই গুজরজাতি ও আর্যজাতির সংগে আচার-ব্যবহার ও সাধনা-সংস্কৃতির অনেক আদানপ্রদান হইয়াছে। গুজরজাতির কতকগুলি বৈশিষ্ট্য ছিল, জাতিগত কয়েকটি বিশিষ্ট সাধনা ও সমাজ-রীতি ছিল : ‘ক্ষুরিত রতিপতি গুজরীপাং স্তনেষু’। কয়েকটি হয়তো লোপ পাইয়াছে, কয়েকটি এখনও বর্তমান আছে। একটি হ’ল গুজরজাতির স্ত্রী-স্বাতন্ত্র্য। শিল্পক্ষেত্রে গুজরদেশ বা জাতির কয়েকটি বিশেষ দান আছে। গুজরদেশের ‘গর্বা’-নৃত্য ভারতের অন্যান্য প্রদেশে প্রচলিত নৃত্যরীতি হইতে পৃথক। চিত্রের ইতিহাসে একটি বিশিষ্ট গুজরাট-চিত্রপদ্ধতি ১৬শ শতক পর্যন্ত প্রচলিত ছিল। সংগীতবিদ্যার ক্ষেত্রে এই জাতি অস্তুতঃ একটি রাগিণী উপহার দিয়াছে। সেটি ‘গুজরী’ (গুজরী, গুজরিকা, গুজরী বা গুজরী) রাগিণী। এই রাগিণী যে গুজরদেশে সমৃদ্ধ তাহার কিছু কিছু ইংগিত পাওয়া যায় : ‘নিষাদাংশা তু বড়জাস্তা গুজরীদেশাসম্ভবা’। কাহারও মতে গুজরদেশে প্রচার বলিয়া

রাগিণীটি ‘গুর্জরী’ নাম পাইয়াছে [‘গুর্জরদেশ প্রচারায় গুর্জরী’]। নাগদেবের মতে পাঁচটি উপরাগিণী দেশের নাম হইতে [‘দেশাখ্যা’] নাম গ্রহণ করিয়াছে : (১) দাক্ষিণাত্য, (২) সৌরাষ্ট্র, (৩) গুর্জরী, (৪) বঙগালী, (৫) সৈন্ধবী। নাগদেব বলিয়াছেন : ‘দেশাখ্যা দাক্ষিণাত্যা চ সৌরাষ্ট্র গুর্জরী তথা, বঙগালী সৈন্ধবী চোভে (?) চৈব পঞ্চতুতেতুপরাগজাঃ’। ষাষ্টিক একজন প্রাচীন সংগীতাচার্য। তাঁহার মতে গুর্জরী টক্ক-রাগের এক রাগিণী। অগ্নের মতে গুর্জরী মালবকৌশিক-রাগের রাগিণী। শাস্ত্রদেবের মতে গুর্জরী পঞ্চম-ষাড়বের অন্তর্গত রাগিণী—‘পঞ্চম-ষাড়ব। তজ্জা গুর্জরিকা মাস্তা রি-গ্রহাংশা মধ্যম-ভাক। রি-তারারি-ধ-ভূয়িষ্ঠা শৃংগারে তাড়িতা মতা’। কিন্তু শাস্ত্রদেব মতান্তর অবলম্বন করিয়া গুর্জরী-রাগিণীকে মালবকৌশিকের ‘ভাষা’-রূপেও বর্ণনা করিয়াছেন : ‘রিতোশচ * * ষড়্জাস্তা গুর্জরী পূর্ণা ভাষা মালবকৌশিক’। কল্লিনাথের মতে গুর্জরী-রাগিণীর গ্রহস্বর গান্ধার এবং অংশস্বর ধৈবত—‘গাদি-ধাংশমা-নিত্যাগাদৌড়ুবেষথ গুর্জরী’। গুর্জরী-রাগিণীর নানা বিভেদ কল্পনা আছে। ‘রাগ-কুতূহল’-কার ‘রত্নাকর’-গ্রন্থের প্রমাণ অবলম্বন করিয়া চতুর্বিধ গুর্জরীর উল্লেখ করিয়াছেন [‘চতুর্ধা গুর্জরিকা রত্নাকরমতে মতা’] : (১) মহারাষ্ট্র-গুর্জরী, (২) সৌরাষ্ট্র-গুর্জরী (৩) দক্ষিণ-গুর্জরী, (৪) দ্রাবিড়-গুর্জরী। মোগলাই যুগে আরও চারিটি গুর্জরী-রাগিণীর উল্লেখ পাওয়া যায় : (১) শ্যাম-গুর্জরী, (২) রাম-গুর্জরী (রামকৃতির সাহিত্য মিশ্রণে উৎপন্ন), (৩) বহল-গুর্জরী, এবং (৪) দক্ষিণ-গুর্জরী (দক্ষিণ-গুর্জরী)। উপরন্তু সংগীত-পারিজ্ঞাতে ‘উত্তরা-গুর্জরী’-র নাম উল্লেখ আছে। ‘গুর্জরী’-রাগিণী এককালে বেশ জনপ্রিয় ছিল। মহামহোপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী মহাশয়ের আবিষ্কৃত বাংলাদেশের প্রাচীন ‘বৌদ্ধ গান ও দোহা’-র মধ্যে গুর্জরী বী গুর্জরী-রাগে গেয় দুইটি পদের উল্লেখ আছে। জয়দেবের গীতগোবিন্দে একাধিক পদ গুর্জরী-রাগিণীতে গাহিতে হইবে এইরূপ নির্দেশ আছে। প্রাচীন সংগীত-সন্দর্ভে ‘গুর্জারিকা এবং ‘গুর্জরী’ বিভিন্ন রাগিণী এইরূপ নির্দেশ পাওয়া যায়। গুর্জরীকা ‘ভাষা’-রাগিণী—‘দেশভাষায় বিখ্যাতা গুর্জরী পরমোজ্জ্বলা’। গুর্জরী বিভাষা-রাগিণী। গুর্জরিকা ঋষভহীনা ষাড়ব-রাগিণী। নাগদেব বলিয়াছেন : ‘অংশ-গ্রাসাংশা-গ্রহ পঞ্চম নিষাদ-তারার চ মস্ত্র-গান্ধারার ঋষভাবিহীনা দোলিত গমকা চ গুর্জরিকা পশুপায়’ (?)। আবার গুর্জরী সংপূর্ণ রাগিণী—‘গুর্জরী পঞ্চমাস্তা গান্ধারায়-শাল্লমধ্যমা, ষড়্জ-মধ্যম-সংবাদঃ সংপূর্ণা নিত্যমেবহি * *।’

✓ ভারতের রাগ-রাগিণীর অশুশীলনের আর একটি বিচিত্র বিভাগ হইল—রাগের চাক্ষুষ মূর্তি-কল্পনা। প্রত্যেক রাগ ও রাগিণীর স্বর-রূপের অল্পরূপ ও উপযোগী চাক্ষুষ রূপ-কল্পনা ও নানা রস-রূপের চাক্ষুষ প্রতিকৃতি অবলম্বন করিয়া এক একটি রাগিণীর রস-স্বভাব ব্যাখ্যান করিয়া দিয়াছেন ভারতের চিত্র-শিল্পীরা। এই যে আশ্রয়-বস্তুকে

চক্ষুগ্রাহ্য রূপ বা তসবীরে অনুবাদ করা হইয়াছে, তাহার জন্ত চিত্রশিল্পীদের স্বাধীন কল্পনা দায়ী নহে। আমাদের প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রের ঋষিরা নিজেরাই এই পথ দেখাইয়া দিয়াছেন প্রথমে এক একটি রাগিণীর বা রাগ-দেবতাদের ধ্যান-শ্লোক রচনা করিয়া। সংগীতশাস্ত্রে ইহার প্রথম সূত্রপাতের সন্ধান পাওয়া যায় সোমনাথ-রচিত “রাগবিবোধ” গ্রন্থে (১৬০২ খৃঃ অব্দ)। খুব সম্ভবতঃ এই চাক্ষুষ রূপ-কল্পনা-ব্যাপারের প্রথম প্রয়োগ হয় “রাগবিবোধ” গ্রন্থের বহুপূর্বে। এই গ্রন্থে এই ব্যাপারটি প্রথম লিপিবদ্ধ হইয়াছে— এইমাত্র। গ্রন্থকার বলিয়াছেন,

“উক্তং রূপমেনকং তন্তং রাগস্ত নাদময়মেবম্।

অথ দেবতাময়মিহ ক্রমতঃ কথয়ে তদৈকৈকাম্ ॥”

—(রাগবিবোধ, পঞ্চম বিবেক ১৬৮)

“স্বশ্বর-বর্ণ-বিশেষম্ রূপং রাগস্ত বোধকং ধ্বো।

নাদাত্মং দেবময়ং তং ক্রমতোহনেকমেকঞ্চ ॥”

সেই সেই বস্তুকে রাগের ‘রূপ’ বলা যায় যাহা যাহা সুমিষ্ট স্বর দ্বারা বিশিষ্টরূপে উদ্ভাসিত হইয়া আমাদের মনের সম্মুখে উজ্জ্বল হইয়া প্রকাশ পায়। এই রূপ দুই প্রকারের : ‘নাদময়’ এবং ‘দেব-দেহময়’ রূপ। নাদময় রূপের অবয়ব স্বর বা শ্রাব্য-শব্দ এবং দেবময় রূপের অবয়ব ঐ রাগের অধিষ্ঠাত্রী দেবতার চাক্ষুষ রূপ (তসবীর)। রাগের নাদময় রূপ সম্বন্ধে অনেক কথা বলা হইয়াছে, এইবার রাগের দেবতাময় রূপ সম্বন্ধে একে একে বলা হইবে।’ ব্যাপারটি এই যে, সংগীত-শাস্ত্রকারদের মতে প্রত্যেক রাগের স্বর-রূপের উপযোগী এবং তাহার অন্তর্নিহিত রস-রূপের বাহ্য প্রকাশের মূল-স্বরূপ একটি চাক্ষুষ প্রতীক বা দেবতা আছেন। এই দেবতাময় রূপ বা মূর্তিতে (তসবীরে) রাগের ভিতরকার রস-রূপটি চাক্ষুষ চিত্রে মূর্ত হইয়া উঠে। এই সকল রাগের দেবতার। স্বরলোকের অতি উচ্চ ও নিম্নত ধামে বাস করেন। গায়ক সংযত চিত্তে ধ্যানের দ্বারা আরাধনা করিলে তবে রাগের দেবতার। স্বরলোক হইতে মর্ত্যলোকে গায়কের কণ্ঠে বা যন্ত্রীর যন্ত্রে অবতীর্ণ হন। এই পৌরাণিকী কল্পনায় কোনও বৈজ্ঞানিক সত্য নিহিত আছে কিনা তাহা অনুসন্ধান ও গবেষণার বস্তু। আমাদের দেশের সংগীত-বৈজ্ঞানিকরা ভবিষ্যতে ইহার বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব অনুসন্ধান করিবেন আশা করা যায়। সংগীতশাস্ত্রীদের এই বিশ্বাস যদি নিছক ভিত্তিহীন কবি-কল্পনার উপর প্রতিষ্ঠিত মনে করা যায় তাহা হইলেও শ্রাব্য-বস্তুর চাক্ষুষ রূপ-কল্পনার একটি প্রয়োজনীয় ‘প্রয়োগ’ আছে। কোন রাগ বা রাগিণী কোন রসকে প্রকাশ করিবার বিশিষ্ট শক্তি ধারণ করে, সংগীত-সাধকের পক্ষে তাহা অবশ্য জ্ঞাতব্য বস্তু। কারণ তাহা না জানিলে শোক-প্রকাশক রাগিণীর স্বর-রূপ অবলম্বন করিয়া অজ্ঞ গায়ক আনন্দদায়ী রসের

অবতারগার রূপ প্রচেষ্টা করিবেন ও তাহাতে তাঁহার সংগীত-সাধনাও ব্যর্থ হইবে। সুতরাং যে রাগ যে রসের উপযোগী সেই রাগ অবলম্বন করিয়া সেই রসের ব্যাখ্যা ও পরিবেশন করিতে হইবে, নতুবা রসভাস বা রস-বিচ্ছেদের সৃষ্টি হইবে; শ্রোতার চিত্তে গায়ক যে রসটি জাগাইয়া তুলিতে চান তাহা জাগানো তখন আর সম্ভব হইবে না। এইজন্য এক একটি রাগের স্বর-মূর্তির স্বল্পনে বা গঠনে তাহার রস-রূপের বিরোধী স্বরটি বর্জন করিয়া তাহার নাদময় রূপ গঠিত হয়। শাস্ত্রদেবের মতে ‘স্বরসম্পদ’ বা ‘স্বরগ্রামের’ প্রত্যেকটি স্বর এক একটি বিভিন্ন রস প্রকাশ করিবার বিশিষ্ট শক্তি বহন করে। কৰুণরসের রাগিণী কৰুণরস সহজে জাগাইতে পারে এমন স্বর লইয়া তাহার নাদময় রূপ গঠিত হয়। এক একটি স্বরের বিভিন্ন রস উৎপত্তি করিবার শক্তি আছে কিনা—হার্ভার্ড বিশ্ববিদ্যালয়ে পশুশালার পশুদের স্বর শুনাইয়া তাহাদের ব্যবহার ও শব্দের প্রকৃতি এবং পরিমাণ লিপিবদ্ধ করিয়া স্বরগুলির রসশক্তির বৈজ্ঞানিক নিরীক্ষণ ও পরীক্ষা চলিয়াছে। সুতরাং আধুনিক জিজ্ঞাসার অগ্নি-পরীক্ষায় উত্তীর্ণ না হইলে শাস্ত্রদেবের উক্তি বৈজ্ঞানিক সত্যের উপর প্রতিষ্ঠিত হইতে পারে কিনা তাহা বলা যায় না। কিন্তু বৈজ্ঞানিকী পরীক্ষা না করিয়াও রাগ-রূপ কর্ণদ্বারা আনন্দন করিয়া বলা যায় যে, ভৈরবীর রস-সত্ত্বার মধ্যে একটি কৰুণ আত্মনিবেদন ও আরাধনার আকৃতি সহজেই অনুমান করা যায়। ললিত-রাগিণীর স্বর-গঠনের আবেদনে একটি সন্ত-বিরহের বা বিচ্ছেদের বেদনা সহজে অনুভব করা সম্ভব হয়। সুতরাং ভৈরবী-রাগিণীকে যদি শিবের আরাধনা-রতা পার্বতীর চিত্র অবলম্বন করিয়া ইহার ‘দেবতাময়’ রূপ গড়িয়া তুলি, তবে এই চিত্রটি ভৈরবী-রাগিণীর সহজবোধ্য চাক্ষুষ diagram (প্রতীক চিত্র) বলিয়া গ্রহণ করিতে বোধহয় কাহারও আপত্তি হইবে না। তেমনই রাত্রির শেষে সূর্যোদয়ের প্রাক্কালে নায়ক-নায়িকার শয্যা ত্যাগ করিয়া গত রজনীর সংভোগ-লীলার স্মৃতি-রূপে পুষ্পমালা হস্তে ধারণ করিয়া প্রেমলীলা সমাপ্ত করেন ও শয্যাগৃহ হইতে নিষ্কান্ত হইয়া দিবসের কর্ম-জীবনের পথে চলেন—এই চিত্রটি অবলম্বন করিয়া যদি ‘ললিত’-রাগিণীর রস-সত্ত্বার চাক্ষুষ পরিচয় দেওয়া যায়, তাহা হইলে চিত্রটি যে চিত্রকরের বাতুল কল্পনা মাত্র নহে, পরন্তু তাহা যে ললিত-রাগিণীর সঠিক দৃশ্য-রূপ—একথা সহজেই অনেকে মানিয়া লইবেন। ধর্ম-সাধকদের আরাধ্য দেবতা এক একটি একক মূর্তিতে কল্পিত হইয়াছেন, যেমন—চার হাতের বিষ্ণু, চার মাথার ব্রহ্মা, দশ হাতের মহিষাসুরমর্দিনী ও ছয় মুখের ষড়ানন কাতিকেয়। সংগীতের রাজ্যে রাগ-রাগিণীর চাক্ষুষ রূপ একক মূর্তিতে প্রকাশ পায় নাই। কোনও একটি বিশেষ পরিবেশ বা ঘটনা অবলম্বন করিয়া এক একটি রাগের রস-রূপ দৃষ্টির পথে ফুটাইয়া তোলা হইয়াছে। যেমন তোড়ী-রাগিণীর চাক্ষুষ চিত্র বা তসবীর হইল :

একটি বিরহিণী নায়িকা বীণা হস্তে ধারণ করিয়া করুণ স্বরে গান গাহিয়া বন-প্রান্তরের হরিণদের নিকট তাঁহার অন্তরের ব্যথা নিবেদন করিতেছে। প্রান্তরের দৃশ্যপট, গাছ-পালার আবছায়া এবং বীণার স্বরে আকৃষ্ট এক দল বা দুই একটি হরিণ বা হরিণী এবং উপবিষ্ট এক বিরহিণীর মূর্তি—এতগুলি নাট্যোন্মিখিত পাত্রের সমাহার করিয়া তবে চিত্রকর তোড়ী-রাগিণীর রস-রূপের চাক্ষুষ চিত্র নাটকীয় পরিবেশে ফুটাইয়া তুলিতে পারেন। এইরূপ অত্যাশ্চর্য্য রাগিণীতে ও চিত্রে রস-রূপের যথাযোগ্য ‘আবহ’ রচনা করিয়া ঐ রাগিণীর প্রতিপাত্ত রসকে ঐ রসের উপযোগী রসমণ্ডলে দৃশ্যচিত্রের কল্পনা করিয়া নাটকীয় পরিবেশে চাক্ষুষ চিত্রে প্রকাশ করা হইয়াছে। স্তত্রাং রাগ-রাগিণীর চাক্ষুষ রূপ-কল্পনা কোনও একক দেব-দেবীর মূর্তি অবলম্বন করিয়া প্রকাশ করা হয় নাই। ‘এক একটি রাগিণীর বিশিষ্ট রসকে তাহার যথাযোগ্য ও সার্থক রস-পরিমণ্ডলের মধ্যে একটি বিশিষ্ট নাটকীয় পরিস্থিতিতে ফুটাইয়া তোলা হয়। সংগীতশাস্ত্রে রাগ-রাগিণীর দেবতাদের মূর্তি-রচনার ইহাই প্রচলিত পদ্ধতি।’ বহু প্রাচীনকাল হইতে এই চিত্রগুলি এক একটি বিশিষ্ট ‘ছক্’ লইয়া গড়িয়া উঠিয়াছে এবং প্রাচীন প্রমাণের উপর নির্ভর করিয়া এক একটি বিশেষ ও সুনির্দিষ্ট পরিকল্পনায় ছবিগুলি লিখিত হইয়া আসিতেছে—অন্ততঃ ১৫-১৬ শতকের প্রারম্ভ হইতে। ১৫০০ খ্রষ্টাব্দের পূর্বে লিখিত রাগ-রাগিণীর চিত্র অত্যাশ্চর্য্য পাওয়া যায় নাই। কাণে শোনা রাগের মূর্তি এবং চিত্রে লেখা ও চোখে-দেখা রাগের চাক্ষুষ মূর্তি—এই দুই প্রকারের মূর্তির মধ্যে আমরা অক্ষরে লিখিত কবিতার ধ্যান-মূর্তির সন্ধান পাই। এই সকল কবিতায় এক একটি রাগ-রাগিণীর বিশিষ্ট রস-মূর্তি কথিত ভাষায় বর্ণিত হইয়াছে। কথার দ্বারা ধ্যান রচিত হইয়াছে সর্বপ্রথম সংস্কৃত ভাষায়। তাহার পরে হিন্দী, বাংলা এবং পারস্য ভাষাতেও রাগ-রাগিণীর ‘ধ্যান’ বা বর্ণনা রচিত হইয়াছে। সম্ভবতঃ ‘রাগবিবোধ’ গ্রন্থে লিপিবদ্ধ ধ্যানমালাই সংস্কৃত ভাষায় রচিত ধ্যানের সর্বাপেক্ষা প্রাচীন নিদর্শন। অবশ্য ‘সংগীতরত্নাকর’ গ্রন্থে এক একটি রাগের বিশিষ্ট ‘আরক্ষ দেবতা’-র উল্লেখ আছে। কিন্তু ‘রাগবিবোধ’ গ্রন্থের পূর্বে ছন্দে গাঁথা ধ্যান-শ্লোকের নিদর্শন বড় কোন পাওয়া যায় না। ‘সংগীতশাস্ত্রসংগ্রহ’ গ্রন্থে রাজা স্তার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর বিভিন্ন প্রাচীন গ্রন্থ হইতে রাগ-রাগিণীর সংস্কৃতে রচিত ধ্যান-শ্লোক সংগ্রহ করিয়া প্রকাশ করিয়াছেন। তাঁহার উদ্ধৃত শ্লোকের মধ্যে দুই একজন প্রাচীন ধ্যান-শ্লোক-রচয়িতার নাম পাওয়া যায়। একাধিক হিন্দী কবি হিন্দীভাষায় অসংখ্য কবিতা রচনা করিয়া প্রত্যেক প্রচলিত রাগ-রাগিণীর মূর্তি ও নাটকীয় রস-রূপের স্বন্দর বর্ণনা লিপিবদ্ধ করিয়াছেন। এইরূপ বহু সহস্র ধ্যানের কবিতার সন্ধান পাওয়া যায়। এই সকল ধ্যান বা বর্ণনা অবলম্বন করিয়া চিত্রশিল্পীরা রাগ-রাগিণীর বহু সহস্র চিত্র রচনা করিয়াছেন। অনেক চিত্রে

হিন্দী বা সংস্কৃত ভাষায় রচিত ধ্যান বা কবিতা কোনও কোনও শ্রেণীর চিত্রের উপরিভাগে বা পশ্চাৎভাগে উদ্ধৃত হইয়াছে। হিন্দী কবিদের রচিত রাগ-রাগিণীর বর্ণনামূলক কবিতা অত্যন্ত সরস, স্বমধুর, উপভোগ্য ও সাহিত্যের বস্তু। এক একটি রাগিণীর বিশদ বর্ণনা ও তাহার নাটকীয় রূপ চিত্রকারী ভাষায় লিপিবদ্ধ হইয়াছে। এই রাগ-রাগিণীর পরিচায়ক কবিতাগুলি হিন্দী-সাহিত্যের একটি বহুমূল্য সম্পদ।

এখন প্রশ্ন হইতেছে যে, এই সকল ধ্যান-সংবলিত রাগ-রাগিণীর মূর্তি-বর্ণনার উপাদান কোথা হইতে আসিল? সংগীতশাস্ত্রের পৌরাণিকী কাহিনী যদি বিশ্বাস করা যায় তাহা হইলে বলিতে হয়, রাগ-রাগিণীর দেবতাদের স্বতন্ত্র অস্তিত্ব আছে। তাঁহার স্বরের দিব্যালোকে বা রসের অমরাবতীতে বাস করেন। সংগীত-সাধকদের সাধনার পথে আবির্ভূত হইয়া তাঁহার চাক্ষুষ মূর্তিতে দর্শনীয় হন এবং তাঁহাদের স্বর-প্রতিমাকে অবলম্বন করিয়া পৃথিবীতে অবতীর্ণ হন; অর্থাৎ রাগ-রাগিণীর দেবতারা গায়কের কণ্ঠে স্বর-রেখায় মূর্তিমান হইয়া উঠেন। কিন্তু বর্তমান যুগে মানুষ পৌরাণিকী কল্পনায় ভক্তির পথে চলিতে অস্বীকার করে। তাঁহাদের জন্ত তাই এই সব প্রতিপাত্ত বস্তু এবং তাহার মূলতত্ত্বগুলি যুক্তির পথেও আত্মপ্রকাশ করে না। সংগীত-সাধকরা কল্পনার দেবতাকে বিশ্বাস না করিলেও বিজ্ঞান ও ইতিহাসের পথে রাগ-রাগিণীর রূপ-রচনার উপাদান সংগ্রহ করেন তাহার সন্ধান পাওয়া যায়। এই রূপ-রচনার উপাদান-সংগ্রহের দুই একটি উদাহরণ হইতে রাগ-রাগিণীর মূর্তি-কল্পনার স্থূল তথ্যগুলি কিছু কিছু বুঝিতে পারা যাইবে। ‘কানাড়া’ (কর্ণাটরাগ) এই নামে একাধিক বিভিন্ন রসের রাগিণী প্রচলিত আছে। খুব সম্ভবতঃ কর্ণাটদেশ এই রাগিণীর জন্মস্থান* এবং এই নামে খ্যাত একটি রাগিণী প্রাচীন কর্ণাটদেশের হস্তী-শিকারের প্রথা হইতে

৪। লক্ষ্মী মরিস কলেজের অধ্যাপক হুপণ্ডিত শ্রীকৃষ্ণনারায়ণ রতনরত্নকার ‘কানাড়া’-রাগকে কর্ণাট রাগেরই অভিন্ন রূপ বলেছেন। তিনি লিখেছেন: “At the outset it is proper to state that the word কানাড়া is a modernised form of কর্ণাট। The Province of কর্ণাট now runs by the name of Kānārā (কানাড়া)। The name কর্ণাট and its altered form কানাড়া both appear in old Sanskrit word and it can be proved that the two names were mutually used one for the other.” “Before solving this question, it will be necessary to determine the Rāga কানাড়া itself, or which is one and the same thing, the Rāga কর্ণাট।” পরিশেষে তিনি এ’ সম্বন্ধে প্রমাণ ও যুক্তি দেখিয়েছেন:

“লুঙ্কা: সপ্তমরাগেব্ গান্কারো মধ্যমস্ত চেৎ।

গৃহ্যন্তি যে প্রতী গীতা কর্ণাটা জায়ন্তে তদা।

This corresponds to our present স্বম্বাজ scale. It should be remembered

জন্ম-লাভ করিয়াছে। দেশের রাজা যখন সৈন্ত-সামন্ত, শিকারী এবং স্ততিগানে সিদ্ধ চারণগণ ও অগ্রাণু অশ্বচর সংগে লইয়া হস্তী-শিকারে নিযুক্ত হইতেন তখন এই মুগয়া-ব্যাপারের একটি প্রথা ছিল যে, হস্তীকে বধ করিয়া তাহার দস্ত সর্বাগ্রে মুগয়ার নায়ক রাজার হস্তে জয়চিহ্নের প্রতীকস্বরূপ প্রথম উপহার দেওয়া হইত। সংগে সংগে চারণগণ উল্লাস করিয়া সমবন্ধ প্রশস্তির গান গাহিতে গাহিতে রাজার কপালে মুগয়ার জয়টীকা রচনা করিয়া দিতেন। এই জয়গান যে রাগিণীতে গীত হইত তাহার মধ্যে নিশ্চয়ই দুইটি রসের সমাবেশ ছিল : একটি রস হস্তীর প্রাণত্যাগের শেষ-নিঃশ্বাসের করুণ হংকার ও অপর একটি রস—সার্থক মুগয়ার জয়টীকার উল্লাসের হর্ষধ্বনি। ‘কানাড়া’-র স্বররূপের গঠনে সম্ভবতঃ এই দুইটির সমাবেশ সংগীত-রসিকরা অনুভব করিতে পারিবেন। ‘কানাড়া’-র চিত্ররূপে এই দুইটি রসের সমাহার দেখা যায়। চিত্রকর ‘কানাড়া’-র রূপ প্রত্যক্ষ করিয়াছেন মুগয়াভূমির দৃশ্য কল্পনা করিয়া। একটি ছোট পাহাড়ের উপর দাঁড়াইয়া আছেন একজন দিব্যমূর্তি রাজা, তাহার আশে-পাশে হস্ত উত্তোলন করিয়া চারণেরা মুগয়ার জয়-সাক্ষ্য বর্ণনা করিয়া সহর্ষে প্রশস্তির গান করিতেছেন। তাহারই নিয়ে বিশালকায় শায়িত সত্ত-আহত হস্তী—শেষ-নিঃশ্বাসের করুণ হংকারে তখনও কম্পমান। অশ্বচরগণ হস্তীর দস্ত আহরণ করিয়া তাহা রাজার হস্তে তুলিয়া দিয়াছেন। এই নাটকীয় চিত্রই ‘কানাড়া’ রাগিণীর চাক্ষুষ চিত্ররূপ। সংস্কৃতে ও হিন্দী কবিতায় লিখিত ধ্যানের বর্ণনায় এই চিত্রটিই ফুটিয়া উঠিয়াছে। যেমন,

“কৃপাণপাণি গজ-দস্তথণ্ডম্

একং বহনু দক্ষিণহস্তকেন।

সংস্তুয়মানঃ সুর-চারণৌষৈঃ

কর্ণাটরাগঃ ক্ষিতিপালমূর্তিঃ ॥”—সংগীতদর্পণ

that the শুদ্ধ scale of the তরঙ্গিণী is our present কাফী scale. The গাঙ্কার therein raised two *শ্রুতি*-s becomes তীব্র ; and thus the কর্ণাট scale runs as under—
সা রি গ ম প ধ নি সা according to this work. Then again the author's own explanation of the above verse runs thus—‘শুভ্রৈঃ সপ্তধ্বনৈঃ গাঙ্কারো মধ্যমস্ত শ্রুতিদ্বয়ং গৃহ্যতি তদা কানরা খ্যাতঃ কর্ণাট-সংস্থানঃ ভবতি’। From this it is clear that this author at least means the same Rāga by any of the three names কর্ণাট, কানরা and কর্ণাটী and that its scale is সা রি গ ম প ধ নি সা।’—(Cf. *The Report of the 4th All-India Music Conference, Lucknow, 1925, Vol. II, pp. 172-175*).

হিন্দী কবি লিখিয়াছেন,

“কিরতি জ্যোতি উজারী ধরৈ,
নুপ আগন বৈঠো বিরাজিত নীকৈ ।
ভাট খড়ে বর গাবত আগে,
সুনৈ জসকে হরকাবত হীকৈ ॥
শ্রাম শরীর সুবুদ্ধিকে ধীর,
সজৈ সজৈ তম্ভভূষণ ভাবত নীকৈ ॥
দীপকরাগকী রাগিণী জানিয়ে,
কানর মোহত হৈ অবনীকৈ ॥”

প্রাচীনকালের হস্তী-শিকারের “হাণ্ডিং মেলডি” বা মুগয়া-গীতি যখন মধ্যযুগীয় বৈষ্ণবধর্মের শ্রীকৃষ্ণপূজার দ্বারা প্রভাবিত হইল তখন রাগিণীর চিত্রকরণে ঐ মুগয়ার রাজাকে শ্রীকৃষ্ণ-রূপে কল্পনা করিয়া লইলেন এবং শ্রীকৃষ্ণের ‘গজাসুরবধ’-এর কাহিনী এই প্রাচীন হস্তী-শিকারের স্মৃতির উপর আরোপিত হইল। হয়তো আদিম-যুগে এই রাগের অন্ত কোনও নাম ছিল কিংবা কোন নামই ছিল না, তাই শ্রীকৃষ্ণপূজার প্রভাবে কৃষ্ণ বা ‘কাহু’ বা ‘কানর’—‘কানাড়া’ নামে রূপান্তরিত হইয়াছিল। এই রাগিণীর কোন কোন চিত্র-কল্পনায় সাধারণ রাজার মূর্তি (ধ্যানে ধৃত—‘ক্ষিতিপালমূর্তিঃ’) অবলম্বন করিয়া কর্ণাট (কানাড়া) রাগের মূর্তি-চিত্র অংকন করা হয়। এইটি শ্রীকৃষ্ণপূজার আরোপের পূর্ব-যুগের আদিম-কল্পনা—যখন হস্তী-শিকারের সময় রাজার চারণগণ এই প্রকার সুরে রাজার প্রশস্তি গান করিতেন। তাহার পর আসিল শ্রীকৃষ্ণপূজার প্রভাব—যখন ‘কানাড়া’ নাম গ্রহণ করিল ‘কানর’ (কাহু = কৃষ্ণ)। এই যুগের চিত্রে ‘কানাড়া’-রাগিণী সাধারণ ক্ষিতিপালের মূর্তিকে পরিবর্তন করিয়া শ্রীকৃষ্ণের ভূমিকা লইয়া চিত্রপটে অবতীর্ণ হইল। তখন রাজাদের সাধারণ মুগয়া শ্রীকৃষ্ণের ‘গজাসুরবধ’ লীলায় রূপান্তরিত হইল। এইরূপে এক একটি রাগিণীর চিত্র-কল্পনার ইতিহাস অমুসন্ধান করিলে দেখা যায় যে, সকল চিত্র-কল্পনার উপাদান-বস্তু সাধারণ ব্যবহারিক জীবনে নানা উপকরণ ও অভিজ্ঞতা হইতে সংগৃহীত হইয়াছে।

আর দুইটি উদাহরণ দিলে চিত্র-গঠনের মূলতত্ত্বগুলি স্পষ্ট বোঝা যাইবে। অনেক ক্ষেত্রে রাগিণীর চাক্ষুষ রূপ-গঠনের ইতিহাসের প্রমাণগুলি পৌরাণিকী প্রচেষ্টার দ্বারা রূপান্তরিত, আবৃত, বিস্মৃত এবং লুপ্ত হইয়াছে। ‘তোড়ী’-রাগিণীর চিত্র-রূপের ইতিহাসে প্রমাণগুলি একেবারে লুপ্ত হয় নাই। এই রাগিণীর রূপ কল্পিত হয় কোন শস্ত্রক্ষেত্রের এক নিভৃত স্থানে আসীনা এক বীণাবাদিনী বিরহিণী নায়িকার চিত্র অবলম্বন করিয়া যে, বীণাসহযোগে বনের হরিণদের তাহার বিরহ বেদনার মর্যাস্তিক যাতনার কথা

শুনাইতেছে। হরিণগুলি তাহাদের কাণ খাড়া করিয়া বড় বড় চোখ বিস্তারিত করিয়া এই বিরহ-গাথা মানুষের মনের মর্মবেদনার অমুকরণ করিয়া একমনে শুনিতোছে। ছবিটি এখন পরিপূর্ণ মূর্তিতে এইরূপ আকার গ্রহণ করিয়াছে। হৃদয়মতে তোড়ীর ধান-শ্লোক এইরূপ :

“তুমার কুন্দোজ্জল দেহযষ্টিঃ,
কাশ্মীর-কপূর-বিলিপ্ত দেহা।
বিনোদয়ন্তী হরিণম্ বনাস্তরে
বীণাধরা রাজতি তোড়ীকেয়ম্ ॥”

—সংগীতসারসংগ্রহ

একজন অনামা প্রতিভাবান হিন্দী কবির রসাল রচনায় এই সংস্কৃত শ্লোকের ভাবার্থ চমৎকার ভাষায় অনুবাদ করা হইয়াছে—

“হৃদয় অংগ অনংগ ভরী ছবি
শ্রামল বিন্দু বিরাজত খোড়ী।
অম্বর শ্বেত উরোজ্জ উটংগনি
নাগিনিসী অলকাই যুগ ছোড়ী ॥
ঘুমত তানন বানন সোঁ কর
চুমত কাননকে যুগ মোড়ী ॥
তাঁহি নাচাবত বীণ বাজাবত
প্রীতমকে গুণ গাবত তোড়ী ॥”

তোড়ী-রাগিণীর যে রস-রূপটি (সংস্কৃত শ্লোকে যাহার ইংগিত মাত্র আছে) হিন্দী কবির বর্ণনায় বিশদরূপে ফুটিয়া উঠিয়াছে—সে রূপটি এই : আকাশের মতো শ্বেত ও উদার বক্ষযুক্ত এবং সর্পাকৃতি দুইটি অলকের অধিকারিণী—একটি শ্রামল বিন্দুদ্বারা মুখচন্দ্রের স্বাভাবিক উজ্জ্বলতা আরও উজ্জ্বল করিয়া অনংগপূর্ণ হৃদয় দেহধারিণী এক বিরহিণী ভামিনী বনের হরিণদের বীণার গান শুনাইতেছে। এই গানে আকৃষ্ট হইয়া কয়েকটি হরিণ তোড়ীর সুরের বাণে ‘আহত’ ও মত্তমুগ্ধ হইয়া রাগিণীদেবীর চারিধারে ঘুরিতে ঘুরিতে তাঁহার কর চুম্বন করিতেছে। গীতি-কবিতার কাব্য-রসে এই রকম একটি চিত্র ফুটিয়া উঠিয়াছে। তোড়ী-রাগিণীতে যে একটি বিরহিণীর করুণ ক্রন্দনের সুর আছে তাহা সহজেই সকলে স্বীকার করিবেন। স্তবরাং এই রাগিণীর চাক্ষুষ মূর্তি বা অধিষ্ঠাত্রী দেবী একজন বিরহিণী নায়িকা। কিন্তু কবিতার মনোমুগ্ধকারী ভণিতা বর্ণন করিয়া যদি ঐতিহাসিক ও ঐতিহাসিকের বৈজ্ঞানিক দৃষ্টির দ্বারা ব্যাপারটি

নিরীক্ষণ করা যায়, তাহা হইলে কতকগুলি বৈজ্ঞানিক তত্ত্ব ও ব্যবহারিক সত্য আমাদের চোখে পড়ে মাত্র। এই বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণের দূরবীক্ষণে আমরা দেখিতে পাই দুইটি স্থূল বস্তু : (১) প্রথমটি—প্রাণীতত্ত্বের বৈজ্ঞানিক সত্য—হরিণজাতির স্বাভাবিক স্বরবোধ ও স্বরপ্রীতি, (২) দ্বিতীয়টি—রাগিণীর অধিষ্ঠাত্রী বিরহিণী নায়িকা ছিল আদিম-কালের একজন সাধারণ চাষীর মেয়ে। এই দুইটি মূলতত্ত্ব একে একে আলোচনা করা যাউক।

হরিণের স্বরপ্রীতি অনেক পূর্বে আবিষ্কৃত একটি ‘জ্যুলজিকাল্ ফ্যাক্ট’ (Zoological fact) বা প্রাণীতাত্ত্বিক সত্যবস্তু। এই সত্যের নানা পরিচয় আমাদের দেশের প্রাচীন সাহিত্যে বিভিন্ন স্থানে বিক্ষিপ্ত হইয়া আছে, কারণ প্রাণীতত্ত্বের আবিষ্কৃত যুগের সংগীত-প্রীতি কাব্য-প্রবাদে বহুকাল পূর্বে প্রচলিত হইয়া আছে এবং অনেক প্রাচীন সংস্কৃত কাব্যে ও নাট্যে এই যুগকুলের স্বাভাবিক স্বরপ্রীতির বিচিত্র উল্লেখ পাওয়া যায়। স্ববন্ধুর ‘বাসবদত্তা’-য় আমরা একটি পদ পাই : ‘নিকটস্থ কিম্বরীর গীত দ্বারা যুগকুল আনন্দে উৎফুল্ল হইয়াছিল’ (“সমাসন্ন-কিম্বরী-গীত-শ্রবণ রসমান রুহ-বিসরেন”)। ‘কথা-সরিং-সাগর’ গ্রন্থে এই ব্যাপারের একাধিক উল্লেখ আছে। হরিবর ও অনঙ্গপ্রভার কাহিনীতে আমরা আর একটি পদ পাই : ‘তিনি গীত-শব্দ দ্বারা হরিণের মতো আকৃষ্ট হইয়াছিলেন’ (“স তেন গীত-শব্দেন শ্রুতেন হরিণো যথা আকৃষ্টঃ”)। হেমচন্দ্রের পরিশিষ্টপর্বে পুনরায় একই সত্যের উল্লেখ পাই, যেমন—‘যখন কুণাল পাটলপুত্রে উপস্থিত হইলেন, তখন পুরবাসীরা সংগীতে আকৃষ্ট হরিণমালার মতো তাহার পশ্চাৎ অত্মগমন করিলেন’ (‘পাটলীপুত্র-নগরে যত্র যত্র যথো স তু। তত্র তত্র যযুঃ পৌরাঃ গীতাকৃষ্ট কুরংগবৎ’)। এই হরিণের স্বরের প্রতি আকর্ষণকে ভারতবর্ষে মধ্যযুগে শিকারীগণ যে তাহাদের হরিণ-শিকার করা যুগ্মগাতে কাজে লাগাইতেন তাহার প্রমাণ পাওয়া যায় বিখ্যাত পারস্য পর্যটক আলবের্কণীর বিবরণে। তিনি বর্ণনা করিয়াছেন : ‘আমি নিজের চোখে দেখিয়াছি যে, (ভারতের শিকারীরা) কোনরূপ অস্ত্র প্রয়োগ না করিয়া শুধু হাতে হরিণ ধরিতেছে। একজন হিন্দু দেমাক করিয়া বলিত : ‘হরিণের গায়ে হাত না দিয়া হরিণকে ইচ্ছামত তাড়াইয়া লইয়া সোজা রাস্তাঘরে পৌছাইয়া দিতে পারি’। এই ব্যাপারের রহস্য অল্পসন্ধান করিলে দেখা যায়, একই স্বরের ধ্বনি শুনাইয়া ধীরে ধীরে এবং ক্রমে ক্রমে হরিণদের মুগ্ধ করিয়া যথেষ্টভাবে চালানো যায়। আমাদের দেশেও হরিণ অপেক্ষা বহু ইবেক্স-শিকারে একই পদ্ধতি অদৃশ্যত হয়। যখন কোনও ইবেক্স একস্থানে বিশ্রাম করে, তখন শিকারীরা সেই স্থান বেটন করিয়া চক্রাকারে ঘুরিয়া ঘুরিয়া একই স্বরের গীত গান করিয়া উপবিষ্ট জন্তকে মুগ্ধ এবং আবিষ্ট করে। তাহার পর ক্রমশঃ চক্রের পরিধি ছোট করিয়া লইয়া শব্দ অত্যন্ত নিকটে আসিয়া উপস্থিত হয় ও তাহাকে

হত্যা করে। এই স্বরপ্রীতির তথ্য একটি প্রাচীন হিন্দী চোপাই-কবিতায় চমৎকার চিত্তহারী ভাষায় লিপিবদ্ধ করা হইয়াছে : একটি হরিণ তাহার নিজের প্রকৃতি নিজেই বর্ণনা করিতেছে :

“এক পত্র যব খড়খড়ায়, হাম্ ভাগে সিংহলকা দীপ্,
সুনকে তেরা বেণু-স্বর মেরা শিরু দিয়া বক্শীস ।
সিং বেচকে কোড়ী করুণা, মাস পাকয়িকে খাও
চামড়া লেকে আসন কিজীয়ে বেণুকা স্বর শুনাও ॥”

তোড়ী-রাগিণীর চাক্ষুষ চিত্রের একটি উপাদান হইল হরিণের স্বরপ্রীতি। দ্বিতীয় উপাদান—ধানের ক্ষেতে ধানের মাচার উপর আসীন শস্তরক্ষিণী কৃষক-দুহিতা। আবহমান কাল হইতে আমাদের ধানের ক্ষেত আঙুলিয়া আসিতেছে ও দিনের পর দিন রোদ্রে পুড়িয়া বৃষ্টিতে ভিজিয়া ধৈর্যের নিদর্শন রাখিতেছে চাষার মেয়ে। বন হইতে আক্রমণ করিয়া আসে ঝাঁকে ঝাঁকে বন-হরিণ ধাত্তক্ষেত্রের শস্ত হরণ করিতে। তখন এই শস্তরক্ষিণী বীণা বাজাইয়া গান শুনাইয়া হরিণদলকে আকৃষ্ট করে এবং হরিণের চৌর্যবৃত্তি দমিত ও শাস্ত করে—এইরূপ প্রবাদ আমাদের প্রাচীন সাহিত্যে লিপিবদ্ধ হইয়াছে। সুবন্ধুর ‘বাসবদত্তা’-য় উল্লেখ পাই : ‘মৃগ-যুথ শস্তরক্ষিণীর স্তমধুর গানে মুগ্ধ হইয়াছে’ (‘হুণ্ট-কলস গোপিকা-গীত-সুখিত মৃগ-যুথে’)। শ্রীহর্ষের ‘নাগানন্দ’ নাটকে এই চিত্রটি আরও জীবন্ত ও চাক্ষুষ হইয়া উঠিয়াছে আত্রেয়ের উক্তিতে : ‘এমন কি মৃগের সার উৎকর্ণ হইয়া—চক্ষু মুদ্রিত করিয়া একমনে সংগীতের স্বর শুনিয়াছে এবং এই সংগীতের আকর্ষণে ও আবেশে হরিণদের মুখ হইতে অর্ধচবিত শস্ত মাটীতে খসিয়া পড়িতেছে’। স্তবরাং গানের স্বর শুনিলে হরিণদের আর শস্ত খাইবার প্রবৃত্তি থাকে না—এই সত্য অবলম্বন করিয়া শস্তের পাহারায় নিযুক্ত চাষার ক্ষেতে চাষীর মেয়ে বীণা বাজাইয়া গান গাহিয়া বনের হরিণদের শস্ত আহারের চৌর্যবৃত্তি হইতে অনায়াসে বিরত করিতে পারে। এই বীণাবাদিনী চাষীর মেয়ে হইল ‘তোড়ী’-রাগিণীর চাক্ষুষ প্রতিমা। এই চাষীর মেয়ে যে স্বরে গান গাহিয়া মৃগদের মুগ্ধ করিত, সেই রাগিণী এখন ‘তোড়ী’ বা ‘তোড়ীকা’ নামে বিখ্যাত হইয়াছে এবং আর্থ-সংগীতে আসন জুড়িয়া বসিয়াছে সেই অসভ্য চাষীদের প্রাচীন দেশী রাগিণী।

আর একটি নূতন উদাহরণ সমুদ্রপ্রতি আবিষ্কৃত হইয়াছে যাহার দ্বারা আমরা রাগ-রাগিণীর চাক্ষুষ চিত্র-কল্পনার ও গঠনের উপাদানের ইতিহাস পাইতেছি। ‘বিভাষা’-রাগিণীর রস-রূপ হইল রতিভূপা নাট্যকার স্তম্ভর স্তমধুর চিত্র। শারদা রাত্রি কামকরীড়া করিয়া পরিশ্রান্ত হইয়া নিদ্রার কোলে বিশ্রাম করিতেছে রাগিণীর অধিষ্ঠাত্রী দেবী, এমন সময়ে রতিভূপ্তির এই রস ভংগ করিয়া কেলীগৃহের নিকটের বৃক্ষের উপর হইতে

ডাকিয়া উঠিল রত্নতৃপ্তার রসদ্ব্যয়ী কুক্কট। নায়িকার নায়ক ধনুর্ধার হস্তে লইয়া কুক্কটের রসদ্রোহী ধ্বনি স্তব্ধ করিতে প্রবৃত্ত হইয়াছেন। শয্যায় শয়ন করিয়া আছেন রত্নশ্রান্ত নায়িকা। ইহাই হইল ‘বিভাষা’-রাগিণীর চাক্ষুষ চিত্র। এই কল্পনায় নায়িকা নিদ্রিতা এবং নায়ক ধনুর্ধারী—ধনুহস্তে কুক্কট-শাসনের প্রয়াসে সক্রিয় দেবতা একজন পুরুষ। এই মতে বিভাষা ‘রাগিণী’ নহে, একটি ‘রাগ’—কামদেবের অলুকারী মূর্তি ধনুর্ধারী দেবতা। এই রাগের ধ্যান-শ্লোক,

“শুভ্রাম্বরো গৌরবর্ণ সূকাস্তিঃ

ধীরোল্লসৎ-কুণ্ডলধৃত-গণ্ডা

অরুণোদয়ে কুক্কট-পক্ষী-শব্দে

বিভাষ-রাগঃ স্মর চাক্ষুর্মূর্তিঃ।”—নাদবিনোদ

কেহ কেহ এই শয্যায় নিদ্রিত রত্ন-তৃপ্তা নায়িকাকেই এই রাগগীতির নায়িকা বা দেবতা বলিয়া কল্পনা করিয়াছেন—নায়িকার নায়ককে নহে। স্তবরাং বিভাষা ‘রাগিণী’,—‘রাগ’ নহে। হিন্দী-কবির শ্লোকে এই মতেরই আবার পরিচয় পাওয়া যায়,

“সব নিমি গংগ সুরতরঙ্গ ক্রীড়ত কোক বিলাস।

ঐককে পর্যংক-পর নিদ্রা করতি বিভাষা॥”

—(বিভাষ-রাগিণী মেঘ-মলারকী)

“বিভাষা” রাগ হউক আর “রাগিণী”—ই হউক, আমাদের জিজ্ঞাস্তা—ইহার রস-রূপের কল্পনার উপাদান আসিল কোথা হইতে? এই প্রশ্নের উত্তর দিয়াছে সংপ্রতি পরিচয়-লুপ্ত সিংহলদেশের একজন কবির একটি শ্লোক,

“কুমার-দাসস্ত—অয়ি বিজ্জহীহি দৃঢ়োপগৃহনং তাজ্জ নবসংগম্ ভীক বল্লভম্।

অরুণ করোদগম এষ বর্ততে বরতম্ সংপ্রবদন্তি কুক্কটঃ।”

ভাবার্থ—‘অয়ি (প্রণয়িনি !), তোমার নবসংগমে ভীত প্রিয়বল্লভ—যাহাকে দৃঢ় আলিঙ্গনে বদ্ধ করিয়াছ তাহাকে ত্যাগ কর, কারণ হে হৃন্দরবপু হৃন্দরি! কুক্কটগণ উচ্চৈঃস্বরে ঘোষণা করিতেছে যে, এখন অরুণোদয় হইয়াছে’। এই শ্লোক রচনা করিয়াছিলেন সিংহলবাসী কবি কুমারদাস। ইনি ছিলেন বিশ্ববিখ্যাত কবি কালিদাসের সমসাময়িক (খৃষ্টীয় পাঁচ শতক ?)। স্তবরাং রাগ-রাগিণীর চিত্র-রচনাপ্রথার বহুপূর্বেই এই প্রত্যুষের মোরগের ডাকে প্রেমিক যুগলদের নিদ্রাভংগের বর্ণনা কবি-কাহিনীতে প্রসিক্তি লাভ করিয়াছিল। এই প্রাচীন উপাদান ব্যবহার করিয়া ১৫শ-১৬শ-শতকে রাজপুতানার একশ্রেণীর চিত্রকর বিভাষা-রাগিণীর অন্তর্নিহিত রসের মূর্তির চাক্ষুষ কল্পনা অনায়াসে সংপন্ন করিয়াছেন। বিভাষা-রাগিণীর একটি ভিন্ন রূপের চিত্রও

পাওয়া যায়। সেখানে নায়ক ও নায়িকা উভয়ে পর্য্যকে উপবিষ্ট ও একটি মোরগ দূরে দণ্ডায়মান।

এইরূপে প্রত্যেক রাগিণীর রস-রূপের উপাদান যদি অহুসন্ধান করা যায় তাহা হইলে আমরা প্রত্যেকটির উপাদান কোথা হইতে আসিল তাহার পরিচয় পাইতে পারি। এই পথে স্রবোগ্য ও স্রুশিক্ষিত রসবিদ গবেষকদের অহুসন্ধানে রাগ-রাগিণীর প্রাচীন চরিত-কথার যে লুপ্ত কাহিনী উদ্ধার করা যাইতে পারে—এ'কথা-নিঃসংশয়ে বলা যায়।

এখন আর একটি প্রশ্নের উত্তর আমাদের দিতে হইবে। সংগীতবিদ্যার এই চিত্রবিদ্যার শিশুপনার আমদানীর প্রয়োজন কি? ছবির ছেলেমীর পথে সংগীত-বিজ্ঞানের কোন তথ্য প্রকাশ পাইতেছে কি?

আমরা প্রমাণ করিয়াছি যে, এক একটি বিশিষ্ট রস-বস্তু অবলম্বন করিয়া এক একটি রাগিণীর রস-মূর্তি বা চাক্ষুষ চিত্র গড়িয়া উঠিয়াছে। ইতিপূর্বে আমরা অনেকবার বলিয়াছি যে, এক একটি রাগিণীর এক একটি স্বতন্ত্র ও পৃথক রস প্রকাশ এবং ব্যাখ্যা করিবার বিশিষ্ট শক্তি আছে। যে রস যে রাগিণীর বিশেষ সম্পত্তি তাহা বর্জন করিয়া অন্য রস প্রকাশ করিতে চেষ্টা করিলে সেই রাগিণীর রসস্বাক্ষকে হত্যা করা হয়। আমাদের দেশের সংগীত-সাধনার ইতিহাসে অনেক সংগীত-সাধক একাধিক যুগে রাগ-রাগিণীর রসতত্ত্ব বিস্তৃত হইয়া যে রাগিণী যে রসের প্রতীক নহে, তাহাকে অবলম্বন করিয়া বিভিন্ন বা বিদ্বেশী রসের প্রকাশ করিতে চেষ্টা করিয়াছেন, ফলে তাহাদের রস-প্রকাশের চেষ্টা ব্যর্থ হইয়াছে। বর্তমান যুগেও এই ব্যর্থ চেষ্টার প্রমাণ যথেষ্ট পাওয়া যায়। খুব সম্ভবতঃ অকবর বাদশাহের রাজত্বকালের কিছু পূর্বেই বিভিন্ন রাগিণীর রসের স্বরূপের বিভিন্ন চাক্ষুষ diagram (চিত্র-প্রতীক) রচনা করিয়া সংগীত-সাধকদের শিক্ষা ও উপদেশ দিবার জন্য রাগ-রাগিণীর চাক্ষুষ চিত্র-রচনার প্রথা প্রথম প্রবর্তিত হয়। এই সকল চিত্রে নির্দিষ্ট রসরূপের সহিত পরিচয় থাকিলে যে রসের ব্যাখ্যা তাহার উপযোগী রাগিণীর সাহায্যে করা যায়, তাহার ব্যভিচার বা ব্যতিক্রম বাহাতে না হয়, সেই উদ্দেশ্যেই রাগ-রাগিণীর চিত্র-নির্মাণের কল্পনা হইয়াছিল বলিয়া মনে হয়।

আমার প্রাক্কায় স্বর্গগত বন্ধু লাল কাশ্মায়ল তাঁহার “সাহিত্য-সংগীত-নিরূপণ” গ্রন্থের ভূমিকায় এই রাগিণীর রসতত্ত্বের উপর বিশেষ দৃষ্টি আকর্ষণ করিয়াছিলেন। তাঁহার ভূমিকা হইতে কয়েকটি পদ উদ্ধৃত করিয়া এই স্মরণীয় ভূমিকা সমাপ্ত করিলাম :

“Each Rāg or Rāgini when closely scrutinized in the light of Sāhitya (i.e. Principles of Rhetorical Emotions) is found by its

nature fitted for the expression of a particular feeling. It will show its best effects only when it is made to express the feeling for which it is intended. For instance the Rāginī Bhairavī is meant for the expression of sentiments of general peace or of devotion and piety. Feelings of love, grief, and fear are repugnant to it. Pieces that indicate feelings of peace and devotion, ought therefore to be sung in it and not pieces that cover a lover's plaint during separation from his sweet-heart or that pertain to feelings of sensual passions, worldly enjoyment, anger, or fear. The present system takes no account of this essentially important factor. Subjects fundamentally opposed to or incompatible with, the spirit or tendencies of the Rāgas or Rāginis, are thrust upon them, marring their intrinsic beauty and outraging their sacred dignity."

অধ্যাপক শ্রীঅর্জুনকুমার গঙ্গোপাধ্যায়

২, আশুতোষ মুখার্জী রোড }
ভবানীপুর, কলিকাতা—২০ }



হাবীরা-রাঙ্গী

প্রথম পরিচ্ছেদ

॥ অবতরণিকা ॥

সংগীতের দু'টি রূপ ও দু'টিকে নিয়ে সে সম্পূর্ণ। ব্যবহারিক বা ক্রিয়াসিদ্ধ (প্র্যাকটিক্যাল) ও ঔপপত্তিক বা শাস্ত্রীয় (থিওরেটিক্যাল) এই দু'টি রূপ ও বিকাশকে নিয়ে সংগীত তার পরিপূর্ণ রূপে মহুৎসমাজে শিক্ষা, শিল্প ও সংস্কৃতির উৎপাদন হিসাবে পরিচিত। ব্যবহারিক হাতেনাতে করার জিনিস—যাকে বলি আমরা 'সাধনা' ও সেই সাধনাকে সচল ও রূপায়িত করার জন্ত যে উপায় বা নির্দেশের প্রয়োজন তাকে এক কথায় বলি 'ঔপপত্তিক' বা 'থিওরি'। একটি প্রতিপাত্ত ও কাম্য ও অপরটি শাস্ত্র, নির্দেশ, উপায় বা প্রণালী। দু'টির উপযোগিতাই সংগীতের অমুশীলনে স্বীকৃত, কেননা একটির অভাবে অপরটি হয় অচল ও অসম্পূর্ণ। থিওরিকে সাধন ও ব্যবহারিককে সিদ্ধি বলা যেতে পারে। সুতরাং বিকাশের দিক থেকে দু'টিকে আলাদা ব'লে মনে হলেও উভয়ের সার্থক রূপকে নিয়েই সংগীত-সংস্কৃতি সম্পূর্ণ।

সংগীতের ব্যবহারিক দিক বা সাধনাকে নিয়ে বাকবিতণ্ডা বেশী নেই—যত আছে ক্রিয়া বা থিওরিকে নিয়ে। ইংরাজী 'থিওরি' শব্দটি কিন্তু 'সামান্ত' বা ইউনিভার্সল অর্থের প্রকাশক—'বিশেষ' বা ব্যাপ্তি অর্থে নয়। সংগীতের ব্যাকরণ, সংগীতের বিজ্ঞান, সাহিত্য, দর্শন, মূর্তিতত্ত্ব বা আইকোনোগ্রাফী, মনোবিজ্ঞান—এ'সমস্তই সামান্তভাবে 'থিওরি' শব্দের অন্তর্গত, নচেৎ 'থিওরি' শব্দের দ্বারা বুঝি আমরা সংগীতের ব্যাকরণ। ব্যাকরণ বিজ্ঞান থেকে আলাদা, কিন্তু ব্যাকরণও আবার বিজ্ঞানের কাছে ঋণী। তেমনি সাহিত্য ব্যাকরণ নয়, বিজ্ঞান সাহিত্য নয়, দর্শন মূর্তিতত্ত্ব নয়, কিংবা মূর্তিতত্ত্ব মনোবিজ্ঞান নয়, সকলেই যে যার আসনে প্রতিষ্ঠিত ও স্বয়ংসম্পূর্ণ। কিন্তু অল্প

দিক থেকে দেখলে দেখা যায় তার। আবার পরস্পরের সংগে অংগংগীভাবে জড়িত। কেননা ইতিহাস সাহিত্য না হ'লেও সাহিত্যের আবার ইতিহাস আছে; সাহিত্য বা ব্যাকরণ দর্শনশাস্ত্র না হ'লেও সাহিত্য বা ব্যাকরণের আবার দর্শন আছে—বিজ্ঞানও আছে। প্রত্যেকটির মধ্যেই আংশিক সম্পর্ক জড়িত। কিন্তু অমূল্যলনের ক্ষেত্রে সাধারণভাবে প্রত্যেকটিকে আমাদের আলাদাভাবে দেখা ও বিচার করা উচিত। সংগীতের ক্ষেত্রে ব্যাপক 'খিওরি' শব্দটির মধ্যে অংগংগীভাবে ইতিহাস, সাহিত্য, বিজ্ঞান, মূর্তিতত্ত্ব, মনোবিজ্ঞান ও সৌন্দর্যতত্ত্ব বা ইস্থেটিক উপাদান বা বিকাশগুলি নিহিত থাকলেও তাদের কাজ ও উপযোগিতা ব্যবহারিক ক্ষেত্রে আপাত ভিন্ন ভিন্ন। তাই বিভিন্নভাবে সেগুলিকে দেখে সংগীতের মধ্যে তাদের বিকাশ, স্বরূপ ও সার্থকতা নিরূপন করাই সংগীতশিল্পী ও সংগীতশাস্ত্রীদের কর্তব্য। কেবলি ব্যাকরণের মর্শ্বাদা দিয়ে সকলগুলির স্বাতন্ত্র্য, বিশিষ্ট উপযোগিতা ও প্রভাবকে অবহেলা করা যুক্তিসংগত নয়।

সংগীতের প্রাণ হ'ল 'রাগ'। 'রাগ' স্বর-সমষ্টির সন্নিবেশ বা রূপায়ন এবং তার মধ্যে মনোবিজ্ঞানের (সাইকোলজি) একটি স্থান আছে। সেজ্ঞ 'রাগ'-কে আমরা বলি আস্তর-বাহ্যাবগাহী বা 'সাইকো-মেটরিয়েল' পদার্থ, কেননা মনের বাইরে বাহ্যজগতে ও মনে তথা অন্তঃকরণে দু'জায়গাই তার ক্রিয়াচক্ৰল ভাব ও গতি আমরা লক্ষ্য করি। রাগের স্বর-কাঠামো থাকে বাইরের জগতে, কিন্তু তার সংবেদন হয় মনে। এখানে ব্যাকরণের সংগে সংগে মনোবিজ্ঞানের পাই সার্থকতা। স্বরগুলির আরোহণ-অবরোহণ নিয়ে সামাজিক মানুষের কাছে রাগের রূপ যখন বিকাশিত হয় তখন কথার সম্ভার তাকে অর্থবান করে, আর তখনি সার্থকতা দেখা দেয় সাহিত্যের। স্বর, স্বর-সংবাদ ও স্বর-সংগঠনের পাশাপাশি কথা, ছন্দ, বৃত্তি, রীতি, তাল ও রসালুবিদ্ধ ভাবকে নিয়ে সংগীতের জগতে দেখা দেয় 'সাহিত্য'। তারপর রাগের কাঠামোর মধ্যে যখন বিবর্তন বা পরিবর্তনের ভাব দেখা দেয় তখনি পূর্বাপরের চিন্তাধারা সৃষ্টি করে 'ইতিহাস'। একথাও সত্য যে, একই রাগের মধ্যে যখন বিচিত্র রূপের সৃষ্টি হয় তখনই পূর্বাপর সামাজিক রুচি ও পরিবেশের জ্ঞান না থাকলে তার সামগ্রিক দৃষ্টিভঙ্গীতে ও স্বতন্ত্র দৃষ্টি-প্রতিভায় দেখা দেয় দৈন্ত। তারপর রাগের বিকাশের পেছনে চরম-আদর্শ মানুষের কি থাকতে পারে সেই প্রশ্নের চাহিদা মেটাতে প্রয়োজন হয় দর্শনের। সংগীতের আদর্শকে চাক্ষুষ ও প্রত্যক্ষ করার জন্ত মানুষের সমাজে দেখা দিয়েছে ক্রমে মূর্তির কল্পনা, দেবত্বের বা দেবীত্বের আরোপ এবং তখনই প্রয়োজন হয়েছে সংগীতকে অপার্থিব প্রমাণ করার জন্ত। অমূল্যলানী সংগীতশিল্পীর কাছে তখন মূর্তিতত্ত্বের তথা আইকোনোগ্রাফীর এলো প্রয়োজন। স্ততরাং দেখা

যায়, সংগীতের প্রাকটিক্যাল বা ব্যবহারিক তথা সাধনার অংশ ছাড়া থিওরি বা ঔপপত্তিক বিষয়ের ক্ষেত্রে ব্যাকরণের চাহিদা ছাড়াও দরকার হয় বিজ্ঞান, সাহিত্য, মূর্তিতত্ত্ব, দর্শন ও মনোবিজ্ঞানের। অত্থা রাগের ঔপপত্তিক বা থিওরেটিক্যাল জ্ঞান হয় আংশিক, অসম্পূর্ণ কিংবা বিকৃত।

একথা সত্য যে, সংগীতের শিক্ষা বা অম্মশীলনকে পরিপূর্ণ ক'রে তুলতে আমাদের প্রয়োজন হয় দু'টি রূপ বা বিকাশের : ঔপপত্তিক ও ব্যবহারিক—থিওরি ও প্রাকটিক। হাতেনাতে বা প্রত্যক্ষ সাধনার সংগে সংগে সংগীতগ্রন্থগুলির সহায়তাও অপরিহার্য হ'য়ে পড়ে সাধনাকে স্থনিয়ন্ত্রিত করার জন্ত। শাস্ত্রের তথা শাস্ত্রনির্দেশের দ্বারা চরমসত্যের উপলব্ধি না হ'লেও তা দিক্‌দর্শন করে সঠিক পথের সন্ধান দিয়ে। তারই জন্ত উপনিষদে শাস্ত্রকে বলা হয়েছে 'জ্ঞাপক'। জ্ঞাপক বা নির্দেশক বস্তু বা ব্যক্তির শিক্ষা ও সাধনার ক্ষেত্রে বন্ধুর কাজই করে নিরপেক্ষভাবে। তাই এক কথায় বলতে হয় ব্যবহারিকের পরিপূরক ঔপপত্তিক বা শাস্ত্রীয় জ্ঞান।

কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ ঔপপত্তিক ও ব্যবহারিককে বলতেন কলা ও কৌশল (কলাকৌশল)। প্রকৃতপক্ষে কলা ব্যর্থ হয় কৌশলের অভাবে ও কৌশল নিরর্থক হয় কলাজ্ঞানের অভাবে, সুতরাং দু'য়ের মধ্যে একটা বোঝাপড়ার মৈত্রীভাব থাকা চাই। কবিগুরু রবীন্দ্রনাথ এটিকে একটু ভিন্নভাবে রসিকতার সংগে বলেছেন : “যাদের শক্তি আছে তারা গান বাঁধে, আর যাদের শিক্ষা আছে তারা গান গায়, সাধারণতঃ এরা দুই জগতের মানুষ। ফলে দাঁড়ায় এই যে, কলাকৌশলের কলা অংশটা থাকে গানকর্তার ভাগে আর উস্তাদের ভাগে পড়ে কৌশল অংশটা। কৌশল জিনিসটা খাদ হিসাবেই চলে, সোনা হিসাবে নয়। কিন্তু উস্তাদের হাতে খাদের মিশল বাড়তেই থাকে। * * এই জন্ত ভারতের বৈঠকী-সংগীত কালক্রমে স্বরসভা ছেড়ে অহরের কুস্তির আখড়ায় নেমেছে”। রবীন্দ্রনাথের ব্যক্তব্যের মর্ম যাই হোক না কেন, সংগীতের শাস্ত্র ও সাধনের প্রসংগে তার এই উক্তির প্রমাণ এখানে নিশ্চয়ই দিতে পারা যায়, কেননা কেবলি কলা তথা শাস্ত্র ও কেবলই কৌশল তথা সাধন বা সংগীতের ব্যবহারিক অংশ কখনই সার্থক সংগীত-সৃষ্টির পথকে গতিরক্ষণ ও রসসিক্ত করতে পারে না, তাই দু'য়ের মধ্যে পারস্পরিক সম্পর্ক থাকা উচিত।

তারপর সংগীতশিল্পী ও শিক্ষার্থীমাত্রেয়ই ব্যাপ্তি ও সমষ্টি চেতনার প্রতি সজ্ঞা থাকা উচিত। নিজের জীবনে সংগীতের প্রাণপ্রতিষ্ঠা করার সংগে সংগে অপরের প্রতি যখন কর্তব্যের চেতনা জাগে তখনি লক্ষ্য যায় সংগীতের দ্বৈতরূপের প্রতি এবং উপলব্ধি হয় তাদের প্রয়োজনীয়তা ও সার্থকতার কথা। দু'টি রূপই সংগীত-বিহংগের দু'টি পাখা, দু'টি পাখার সহায়তা নিয়ে সংগীত-বিহংগ হয় গতিশীল, অত্থা একটির

অভাবে অত্রটি হয় পংক্ত ও পরাধীন, স্বাধীনতার আশ্বাদন থেকে সে হয় বঞ্চিত। সংগীতসাধকদের পক্ষে একথাগুলি সর্বদা মনে রাখার জিনিস। দুইয়ের একটি ছোট ও অপরটি বড় কিংবা একটি মুখ্য ও অপরটি নগণ্য এ'ধরণের প্রশ্ন বা সিদ্ধান্ত অবাস্তব বলে মনে হয়। পরিপূর্ণ সাধনার ক্ষেত্রে সংগীতের দ্বৈতরূপ ব্যবহারিক ও ঔপপত্তিক—চাক্ষুষ সাধনা ও শাস্ত্রকে এক ও অভিন্ন মনে করাই কর্তব্য, কেননা দুইয়ের সহযোগিতায় বা মিলনে সংগীতের রূপ হয় সার্থক।

প্রত্যেকটি ক্ষেত্রে মানুষের জিজ্ঞাসার অন্ত নাই। সংগীতের দ্বৈতরূপ—ব্যবহারিক ও ঔপপত্তিকের ক্ষেত্রে প্রশ্ন হ'তে পারে—দুইয়ের মধ্যে কোনটি আগে, কেননা আদির সমাদর ও সম্মানই প্রথম ও তারপর পরবর্তী। কিন্তু এ'কথা তো সকলেই জানে যে, প্রাসাদ ইমারত তৈরী হয় আগে, তারপর আসবাব-পত্র ও তার যত্ন। ভাষা ও সাহিত্য আগে সৃষ্টি হয়—তারপর তার ব্যাকরণ বা শাস্ত্র। মানুষের সমাজে ঘটনাবৈচিত্র্যের সমাবেশ আগে ঘটে—তারপর তার ইতিহাস। সংগীতের স্বর, ছন্দ, রাগ, তাল প্রভৃতির সৃষ্টি আগে—তারপর তাকে নিয়ন্ত্রিত ও সুরক্ষিত করার জন্য সাংগীতিক ব্যাকরণ, বিজ্ঞান, ইতিহাস প্রভৃতির জন্ম। কিন্তু তাই ব'লে সমাদরের নির্বাচন নির্দিষ্ট হবে না পূর্ববর্তী ও পরবর্তী নজিরে, আর তারি জন্য স্বর বা সংগীতের তথা ব্যবহারিকের সমাদর হবে না আগে ও খিওরীর পরে। ইট ও চুন-সুরকি দিয়ে ইমারত তৈরী হলেও ইমারতের চেয়ে ইট ও চুন-সুরকিকে লোকে বেশী সম্মান দেয় না, বরং দ্বৈতরূপের কথা ভুলে গিয়ে দুটিকে তখন অভিন্নভাবে সমান সমাদরই দান করে। সংগীতের দ্বৈতরূপের বেলায়ও তাই। ব্যবহারিককে সুপরিকল্পিত করার জন্য ঔপপত্তিক বা খিওরীর সৃষ্টি হলেও সংগীতের ক্ষেত্রে দুটির প্রতি শিল্পী ও সমজদারের সমান দৃষ্টি থাকা উচিত। অবশ্য একথাও সত্য যে, ইট ও চুন-সুরকি দিয়ে ইমারত তৈরী হয়, কিন্তু কেবলি খিওরীর শাসন দিয়ে স্বর, রাগ, মুহ'না, অলংকার সমন্বিত রাগ বা সংগীত সৃষ্টি হয় না। খিওরী ব্যবহারিক সংগীতের অমুসংগী ও সহায়ক এবং নিয়ামকও বটে। উপমাটি সদৃশ না হলেও পূর্ববর্তী-পরবর্তী বিচারক্ষেত্রে বেমানান নয়, আর তারি জন্য সংগীতসেবীদের উচিত—ছায়া ও কাষার অভিন্নতার মতো খিওরী ও প্র্যাকটিস—ঔপপত্তিক ও ব্যবহারিককে সমান চোখে দেখা। দুটির সহযোগ না থাকলে সংগীতের চাক্ষুষ রূপ সাধক ও শ্রোতার অন্তরে আসন গ্রহণ করতে পারে না। সংগীতের পরিপূর্ণ রূপায়ন ও সার্থকতার পক্ষে সংগীতের দু'টি রূপ, দিক বা বিকাশের মধ্যে পারস্পরিক সৌখ্যসম্পর্ক নিবিড় থাকা উচিত এবং সংগীতের মর্মকথাও তাই।



মানবতী-রাগিনী

দ্বিতীয় পরিচ্ছেদ

॥ পূর্বাভাস ॥

“রাগ ও রূপ” বইখানি রাগের বিকাশ ও রূপ সম্বন্ধে ঐতিহাসিক একটি প্রমাণপঞ্জী-বিশেষ। কিভাবে এবং কি রকম সামাজিক পরিবেশ ও প্রয়োজনের মধ্যে বৈদিকযুগ থেকে আজ পর্যন্ত রাগ-রূপের ক্রমবিকাশ সম্ভব হয়েছিল তারই ধারাবাহিক বিবরণ দেবার চেষ্টা এ’ বইখানিতে করেছে। সাংগীতিক আলোচনায় পৌরাণিকী কাহিনী ও কিংবদন্তীর পুনরাবৃত্তি নিয়ে বেশীর ভাগ সময় আমরা সন্তুষ্ট থাকি, কিন্তু বৈজ্ঞানিক বিশ্লেষণ ও ব্যাখ্যার প্রয়োজনীয়তার মূলাই বেশী। মনে রাখা উচিত যে, পৌরাণিকী কাহিনীও নিছক গালগল্পের অবতারণা নয়, পুরাণ রূপকের ছদ্মবেশে সত্য বিবরণেরও পরিবেশন করে। রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ ছাড়া আঠারটি পুরাণ তদানীন্তন সমাজের নিখুঁত আলোচ্য-বিশেষ। সাংসারিক পরিবেশ, ঘটনা, আচার-ব্যবহার, ধর্ম, শিক্ষা, রাজনীতি, দর্শন, আধ্যাত্মিকতা এই সকল-কিছুর ব্যাপারে পুরাণসাহিত্য অনেকাংশে ইতিহাস-স্থানীয়। গীত, বাণ, নৃত্য ও নাট্যের পরিচয় এ’সব সামাজিক ইতিহাসের পাতায়ও আমরা পাই। তবে রূপকের আবরণ সত্য ঘটনাগুলিকে বেশ একটু লুকিয়ে ঝাপসা ক’রে রাখে, অল্পসন্ধিস্থ ছাড়া সাধারণ লোক তাই রামায়ণ, মহাভারত ও পুরাণগুলির ভেতর গল্প-ছাড়া অল্প কিছু আর সহজে খুঁজে পায় না। তাই ভারতীয় সংগীতের আলোচনার ক্ষেত্রে তথাকথিত পৌরাণিকী কাহিনীর পাশাপাশি চাক্ষুষ ঐতিহাসিক কাহিনীকেও বিজ্ঞানসম্মতভাবে সকলের গ্রহণ করা উচিত। সমগ্র বিশ্ব-সংসার যখন ক্রমবিকাশের পরিণতি ছাড়া অল্প কিছু নয় তখন জাগতিক সকল উপাদানই ক্রমবিকাশের নীতিকে কখনও অগ্রাহ্য করতে পারে না। সংগীত প্রাঐত্থিক যুগেও ছিল এবং বৈদিক তথা ঋগ্বেদিক, ব্রাহ্মণ, সংহিতা, শ্রুতি প্রভৃতি যুগেও ছিল এবং এখনও

আছে। পরিবর্তনই সংসারের ধর্ম। সংগীতেও তাই। অতীতের বৃক্কে সংগীতের মধ্যে কত কিছু পরিবর্তন ও পরিবর্ধন হয়েছে, বর্তমানেও পরিবর্তনের অন্ত নাই, ভবিষ্যতেও এই পরিবর্তনের ধারা অব্যাহত থাকবে। সমগ্র বিশ্বে বিচিত্র বিষয়ের জানার পথ সৃষ্টি করেছে ইতিহাস, আবার পরিবর্তন ও রূপ-সংযোজন দিয়েছে নিত্য-নূতন স্রষ্ণমা ও বিকাশের মাধুর্য, পৃথিবীর সমাজ হয়েছে তাতে সমৃদ্ধ ও বিচিত্র গৌরবের সামগ্রীকে নিয়ে মহিমাম্বিত।

‘রাগ ও রূপ’ বইখানিতে রাগ-বিকাশের ধারাবাহিক ইতিহাস বর্ণনাচ্ছলে হুম্মন্নতে ছয় রাগ ও ত্রিশ রাগিণীদের রূপ-বর্ণনার সংগে তাদের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। হুম্মন্নতের কোন প্রামাণিক গ্রন্থ এখনও পর্যন্ত পাওয়া যায়নি, তবে পুঁথির আকারে ভারতের কোন-না-কোন জায়গায় তা আছে ব’লে বিশ্বাস করি। হুম্মন্নতের উল্লেখ দামোদরই তাঁর ‘সংগীতদর্পণ’ গ্রন্থে বিশেষভাবে করেছেন। কিন্তু এই মতবাদ নিয়েও বাদানুবাদ বড় কম নেই। সংগীতদর্পণে উল্লেখ করা হয়েছে,

“ভৈরবঃ কৌশিকশৈব হিন্দোলো দীপকস্তথা

শ্রীরাগো মেঘরাগশ্চ ষড়ৈতে পুরুষাহুয়াঃ ॥

* * * *

মধ্যমাদিভৈরবী চ বংগালী চ বরাটিকা।

সৈন্ধবী চ পুনজ্জয়া ভৈরবস্ত বরাংগনাঃ ॥

তোড়ী খম্বাবতী গৌরী গুণক্ৰী ককুভা তথা।

রাগিণ্যো রাগরাজস্ত কৌশিকস্ত বরাংগনাঃ ॥

বেলাবলী রামকিরী দেশাখ্যা পটমঞ্জরী।

ললিতা-সহিতা এতা হিন্দোলস্ত বরাংগনাঃ ॥

কেদারী কানাড়া দেশী কামোদী নাটিকা পুনঃ।

দীপকস্ত প্রিয়াঃ পঞ্চ খ্যাতা রাগবিশারদৈঃ ॥

বাসন্তী মালবী চৈব মালশ্রীশ্চ ধনাসিকা।

আসাবরী চ বিজ্জয়াঃ শ্রীরাগস্ত বরাংগনাঃ ॥

মল্লারী দেশকারী চ ভূপালী গুর্জরী তথা।

টংকা চ পঞ্চমী ভার্গা মেঘরাগস্ত যোষিতঃ ॥”

সংগীতশাস্ত্রজ্ঞানী স্বর্গীয় রাধামোহন সেনও সংগীততরংগে হুম্মন্নতে রাগ-রাগিণীদের উল্লেখ করেছেন,

“হুম্মান মন্ত ইতে স্তন মহাশয়।

প্রত্যেক রাগের পাঁচ রাগিণী নির্ণয় ॥

ভৈরবের মধমাধ ভৈরবী তৎপরে ।
 বংগালী বয়রাটী সিদ্ধবী নাম ধরে ॥
 মালকৌশ-প্রমাদিনী তোড়ী খংবাবতী ।
 রংভা (?) গুণকরী আর কোকব-যুবতী ॥
 হিন্দোলের ভার্ণা বেলাবল রামকরী ।
 দেশাক পটমঞ্জরী ললত-সুন্দরী ॥
 দীপকরাগের দেশী কানরা কেদারী ।
 কামোদ নাটিকা আদি এই পঞ্চ নারী ॥
 শ্রীরাগের আসায়রী বসন্তী মালিনী (?) ।
 মালশ্রী ধনাশ্রী নামে এ' পাঁচ কামিনী ॥
 মেঘের রমণী টংক আর দেশকারী ।
 ভূপালী গুজরী তন্ত্র পরেতে মল্লারী ॥”

ঐক্যে রাধামোহন সেন ‘সংগীতদর্পণ’-কে অমূল্যরূপে করেই সম্ভবতঃ রাগ-রাগিনীদের উল্লেখ করেছেন। কিন্তু ঐক্যে কৃষ্ণানন্দ বেদব্যাস-সম্পাদিত ‘রাগকল্পদ্রুম’ গ্রন্থে (১৭৫০-১৮০০ খৃঃ) হনুমন্তে রাগ-রাগিনীদের নামোল্লেখ আছে ‘বৃহৎসংগীতরত্নাকর’ থেকে—যদিও এই গ্রন্থ ছাপার অক্ষরে এখনও আমরা দেখিনি। অথচ তিনি সংগীতদর্পণের মতেই রাগ-রাগিনীদের উল্লেখ করেছেন এবং মতান্তরের প্রমাণও দিয়েছেন। ‘রাগকল্পদ্রুম’ নিছক সংকলন-গ্রন্থ। ঐক্যে কৃষ্ণানন্দ বেদব্যাস উল্লেখ করেছেন (পৃঃ ১০) : “অথ হনুমন্তাত্মসারেণ রাগরাগিন্যাঃ । বৃহৎসংগীতরত্নাকরে” এবং পাদটীকায় বলেছেন : “সংগীতদর্পণ-রাগাধ্যায়ে পার্বতীশ্বরসংবাদে দর্শয়তি”, অর্থাৎ তিনি বৃহৎসংগীতরত্নাকরের উদ্ধৃতি দামোদর মিশ্রের কাছ থেকে পেয়েছেন বলে একরকম স্বীকার করেছেন। রাগ-রাগিনীদের পরিচয় দিয়ে পরিশেষে তিনি আবার উল্লেখ করেছেন : “ইতি শ্রীইন্দ্রপ্রস্থীয় যুধিষ্ঠির-শ্রীকৃষ্ণ-মতাম্বয়ানি-বৃহৎসংগীতরত্নাকরে হনুমন্তাত্মসারেণ রাগ-রাগিন্যাঃ”। হনুমন্তে রাগ ছয়টি ও রাগিনীদের সংখ্যা ত্রিশটি। ঐক্যে কৃষ্ণানন্দ বেদব্যাসের উদ্ধৃতি থেকে জানা যায়, বৃহৎসংগীতরত্নাকরও ছয় রাগ ও ত্রিশ রাগিনী—মোটসংখ্যা ছত্রিশ রাগ-রাগিনী স্বীকার করেছেন, কিন্তু রাগিনীগুলির নামের সংগে সংগীতদর্পণে উল্লিখিত নামের যথেষ্ট পার্থক্য দেখা যায়। যেমন,

ভৈরব—ভৈরবী, গুজরী, তোড়ী, রামকলী বা রামকিরি ও বরাটী
 মালকৌশ—বাগীশ্বরী, ককুভা, পঞ্চকা, শোভনী, ও খংবাবতী
 হিন্দোল—বেলালী, ভূপালী, মালশ্রী, পটমঞ্জরী ও ললিতা

দীপক—প্রদীপিকা, ধনাত্মী, জয়তশ্রী, পলাশিকা ও বিহাগ

শ্রীরাগ—মালবী, ত্রিবণী, গৌরী, গৌরা (গৌড়ী ?) ও পূর্বী

মেঘ—মল্লারী, সৌরটী, সারংগা, বড়হংসিকা ও মধ্যমাদি ।

শ্রদ্ধেয় কৃষ্ণানন্দ বেদবাস (১৮শ শতাব্দী) সংগীতমহোদধী (২১১৫), সংগীতার্ণব (২১৩৬), সংগীতসংহিতা (২১৩৫-৩৬), সংগীতসার (২১৫), সংগীতচন্দ্রিকা (২১৩৮) প্রভৃতি গ্রন্থের মতে মালকোশ, হিন্দোল, দীপক, শ্রীরাগ ও মেঘরাগের রাগিণীদের নামভেদের উল্লেখ করেছেন । তা'ছাড়া পাদটীকায় (পৃ: ১১) “ইতি মুদ্রিত-সংগীত-দর্পণধৃত-পাঠঃ (২১১৪-১৬)” কথাগুলির উল্লেখ ক'রে তিনি ছ'টি রাগের নাম করেছেন : শ্রীরাগ, বসন্ত, ভৈরব, পঞ্চম, মেঘ ও নটনারায়ণ এবং প্রত্যেকের ছয়টি করে রাগিণী : (১) মালশ্রী, ত্রিবণী, গৌরী, কেদারী, মধুমাদবী, পাহাড়িকা ; (২) দেশী, দেবগিরি, বরাটী, তোড়িকা, ললিতা, হিন্দোলী ; (৩) ভৈরবী, গুর্জরী, রামকিরী, বংগালী, সৈন্ধবী ; (৪) বিভাষা, ভূপালী, কর্ণাটী বড়হংসিকা, মালবী, পটমঞ্জরী ; (৫) মল্লারী, সৌরটী, শাবেরী, কোশিকী, গাকারী, হরপুংগারা ; (৬) কামোদী, কল্যাণী, আভারী, নাটিকা, সারংগী, নটহংবারী । এখানে উল্লেখ করার বিষয় যে, যদিও মতান্তরের সংগে হুমুয়াতের কোন মিল নেই, তথাপি রাগগুলির নামোল্লেখ সম্ভবতঃ ও শাস্ত্র সমুদ্রায়সম্মত হয়েছে । ‘রাগ ও রূপ’-বইয়ে এ'সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা দেওয়া আছে । তাছাড়া মতান্তরে রাগ ও রাগিণীগুলির নাম-উল্লেখ স্বীপ্রত্যয় অমুযায়ী ও ব্যাকরণসংগত হয়েছে । শ্রদ্ধেয় বাস মতান্তর হিসাবে বসন্ত ও বৃহস্পতি বা নটনারায়ণ-রাগের এবং তাদের রাগিণীদের নামোল্লেখ করেছেন ; যেমন, (১) রাগ বসন্ত—সরস্বতী, প্রভাবতী, স্ত্রাবতী, মানঞ্জরী ও বিজয়া ; (২) নটনারায়ণ—গুণগ্রী (গুণক্রী ?), নাটিকা, গারা, সৈন্ধবী ও মাধবী প্রভৃতি । এ'ছাড়া ঋতুরাজ বসন্তের উপযোগী বাসন্তী, পঞ্চমী, দৌলী, বহারী ও রূপমঞ্জরী এবং নটনারায়ণের অপর রাগিণী কোলাহলী, গোঙগিরি, গুংভারী, (গুর্জরী ?), সিন্দরী ও নটমল্লারী রাগিণীদেরও নামোল্লেখ করেছেন । অবশ্য এই নামের অনেকগুলি বিকৃত ব'লে আমাদের ধারণা । রাগদের পুত্র, পুত্রবধূ, পরিচারক ও পরিচারিকাদের নামও বাদ পড়েনি । সামাজিক মাহুষ স্বজন-পরিজনের মায়া সংগীতের জগতেও কাটিয়ে উঠতে পারে নি, তাই বিচিত্র মনের ঝুঁচি ও নির্বাচনী নীতি অমুযায়ী রাগ-রাগিণীদের মধ্যেও রূপ ও নামভেদ সৃষ্টি করতে সে ভোলে নি । এ' সম্বন্ধে পরে আরও আলোচিত হয়েছে ।

জৈন তীর্থংকরদের অন্ততম সংগীতাচার্য 'পার্বদেব' 'সংগীতসুময়সার' গ্রন্থে যে রাগাংগ, ভাষাংগ প্রভৃতি রাগগুলির নাম করেছেন সেগুলির উল্লেখ সংগীতের

আলোচনায় অপরিহার্য, কেননা রাগাংগ, ভাষাংগ প্রভৃতি রাগগুলি যে ভিন্ন ভিন্ন রাগের সমবায়ে সৃষ্টি হয়েছে তা 'রাগ রূপ'-এর বিষয়বস্তুতে আমরা আলোচনা করেছি। পার্শ্বদেব বলেছেন : যে রাগগুলি রাগাংগ, ক্রিয়াংগ প্রভৃতির অন্তর্ভুক্ত তাদের কতকগুলি সম্পূর্ণ, কতকগুলি ষাড়ব ও কতকগুলি ঔড়ব। নিদর্শন-রূপে তিনি উল্লেখ করেছেন : “অথ রাগাংগরাগাঃ—মধ্যমাদি, শংকরাভরণ, তোড়ী” প্রভৃতি। অর্থাৎ পার্শ্বদেবের মতে,

(১) রাগাংগরাগ ২০টি ; (ক) সম্পূর্ণরাগ ১২টি—মধ্যমাদি, শংকরাভরণ, তোড়ী, দেশী, হিন্দোলা, শুদ্ধবাংগাল, আম্রপঞ্চ, ঘণ্টারব, গুর্জরি, সোমরাগ, মালবশ্রী, দীপ-রাগ ও বরাটি।

(খ) ষাড়বরাগ ৪টি—গোড়, দেশী (পঞ্চম-বর্জিত), ধমাসি, দেশাখ্যা (ঋষভ-বর্জিত)।

(গ) ঔড়বরাগ ৪টি—ভৈরব ও শ্রী (ঋষভ-পঞ্চম-বর্জিত), মার্গহিন্দোল ও গুণ্ডকী (ধৈবত-ঋষভ-বর্জিত)।

(২) ভাষাংগরাগ ৪৮টি ; (ক) সম্পূর্ণরাগ ২১টি—কৈশিকি, বেলাউলি, শুদ্ধবরাটি, আদি-কামোদ, নাট্টা, আভীরি, বৃহদাক্ষিপাত্যা, লঘু-দাক্ষিপাত্যা, পোরাণী, ভিন্নপোরাণী, মধুকরি, রংগন্তি, গোরঞ্জি, প্রথমমঞ্জরী, সালবাহিনি, নটনারায়ণ, উৎপলী, বেগরঞ্জি, তরংগিণি, ধ্বনি ও নাদস্তুরি।

(খ) ষাড়বরাগ ১১টি—কর্ণাটবাংগাল, সাবেরি, (পঞ্চম-বর্জিত), অঙ্কালি, শ্রীকষ্টি, উৎপলি (গান্ধার-বর্জিত), গোড়ী, শুদ্ধা, সোরাষ্ট্রি, ভূম্মানি (এই চারটি গান্ধার-বর্জিত), সৈন্ধী (গান্ধার-বর্জিত), ছায়া (ষড়্জ-বর্জিত ?)।

(গ) ঔড়বরাগ ১৫টি—নাগধ্বনি (পঞ্চম-ধৈবত-বর্জিত), আহোরি (গান্ধার-ঋষভ-বর্জিত), কাম্বোজি (ধৈবত-ঋষভ-বর্জিত), পুলিন্দি (গান্ধার-পঞ্চম-বর্জিত), কচ্ছোল্লি (গান্ধার-ধৈবত-বর্জিত), চোহারি, গোল্লী (গান্ধার-নিষাদ-বর্জিত), গান্ধারগতি (ষড়্জ-পঞ্চম-বর্জিত) ললিতা, আবণি, সৈন্ধব, ডোম্বকি, সৈন্ধবি, কালিন্দি, খসিকা (এই সাতটি পঞ্চম-ঋষভ-বর্জিত)।

(৩) উপাংগরাগ ৩১টি ; (ক) সম্পূর্ণরাগ ১৮টি—সৈন্ধববরাটি, অন্তলবরাটি, অবস্থানবরাটি, আবিড়বরাটি, প্রতাপবরাটি, স্বরবরাটি, তুরুস্ববরাটি, সোরাষ্ট্রগুর্জরী, দক্ষিণ-গুর্জরী, আবিড়-গুর্জরী, কর্ণাটগোড়, আবিড়গোড়, ছায়াগোড়, লাউলীগোড়, ভৈরবী, সংহলকোমোদ, দেবাল, মহরি, ছায়ানট্টা।

(খ) ষাড়বরাগ ৭টি—মহারাত্রিগুর্জরি, খংভাতি, গুর্জরি, রামক্ৰি (এই চারটি ঋষভ-বর্জিত), হংজি (?), মল্লারি (গান্ধার-বর্জিত), ভল্লতি (ঋষভ-বর্জিত)।

(গ) ঔড়বরাগ ৬টি—ছায়াতোড়ি, দেশালগোড়, তুরুকগোড়, প্রতাপ-বেলাউলি, পূর্ণাট (এই রাগগুলি পঞ্চম-স্বভ-বজ্রিত), মড়হার (গান্ধার-নিষাদ-বজ্রিত) ।

(৪) ক্রিয়াংগরাগ ৩টি ; (ক) সম্পূর্ণরাগ ২টি—দেবকি ও ত্রিনেত্রিকি (—ক্রী) ।

(খ) ষাড়বরাগ ১টি—স্বভাবক্রী (দৈবত-বজ্রিত) ।^১

এই সব রাগের লক্ষণ ও রস পার্শ্বদেব তাঁর বইয়ের তৃতীয় অধ্যায়ে উল্লেখ করেছেন।^২ তিনি লক্ষণ সম্বন্ধে বলেছেন,

সামান্য চ বিশেষঃ চ দ্বিবিধং রাগলক্ষণম্ ।

চতুর্বিধং চ সামান্য বিশেষঃ চাংশকাদিকম্ ॥

যস্মিন্ বসতি রাগশ্চ যস্মাচ্চৈব প্রবর্ততে ।

নেতা চ তারমন্ত্রাণাং যোঃখং চেজ্জ্ঞোপলভাতে ॥

গ্রহাপত্তাসবিহ্যাসংগ্ৰাস্তাসংগোচরঃ ।

পরিচার্যমিতো যশ্চ সোঃঃশঃ সাদ্ দশলক্ষণঃ ॥^৩

‘রাগ ও রূপ’ বইখানিতে তথাকথিত প্রচলিত বা অপ্রচলিত হুম্মন্নতকে অনুসরণ করেছি, যদিও সংগীতদর্পণের উল্লেখ ছাড়া হুম্মন্নের লেখা কোন প্রামাণিক পুঁথি বা ছাপার অক্ষরে বই এখনও পর্যন্ত পাওয়া যায় নি। স্বর্গীয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেকী তাঁর ‘শ্রীমল্লকাসংগীত’ (১৯৩৮) বইয়ে শিবমত, রাগার্ণবমত ও হুম্মন্নমত অনুযায়ী রাগ-রাগিণীদের নামোল্লেখ করেছেন (পরিশিষ্ট, পৃঃ ৭-৮ প্রঃ)। যেমন, শিবমতে রাগ : শ্রীরাগ, বসন্ত, পঞ্চম, মেঘ, ভৈরব, ও বৃহন্নট। রাগার্ণবমতে : ভৈরব, নাট, গোড়মালব, পঞ্চম, মল্লার ও দেশাখা, এবং হুম্মন্নমতে (সংগীতদর্পণ অনুযায়ী) ভৈরব, মালকৌশিক, হিন্দোল, দীপক, শ্রীরাগ ও মেঘ। শিবমত, রাগার্ণব ও হুম্মন্নমতে প্রত্যেকটির রাগসংখ্যা ছ’টি, কিন্তু শিবমতে রাগিণী-সংখ্যা ছত্রিশটি এবং রাগার্ণব ও হুম্মন্নমতে ত্রিশটি ক’রে।^৪

১। পার্শ্বদেবের ‘সংগীতসময়সার’ বইয়ে রাগগুলির নামে যথেষ্ট বিকৃতি (ভুল) আছে ব’লে মনে হয়। তবে রাগগুলির নাম ও বানান ত্রিবাঙ্গম সংস্করণে যেভাবে আছে ঠিক সেভাবেই আমরা উল্লেখ করেছি।

২। সংগীতসময়সার (১৯২৫), পৃঃ ১৬-২৩

৩। এই পাঠগুলি সংগীতসময়সারের মূলে নাই, অপর স্থান থেকে উদ্ধৃত হ’ল।

৪। অন্ধ্রের সংগীতনায়ক শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয় তাঁর ‘সংগীতচন্দ্রিকা’ বইয়ের প্রথমভাগে (১৯২৫, পৃঃ ৯-১০) হুম্মন্নমতের রাগ-সংখ্যা ছয় ও রাগিণী-সংখ্যা ছত্রিশটি মনোনীত করেছেন। এই ছত্রিশটি রাগিণীর অন্তর্কূলে তিনি যুক্তি দেখিয়েছেন এই ব’লে : “তবে এতদ্দেশে দুইপ্রকার মত প্রচলন রহিয়াছে এবং হিন্দুস্থানে হুম্মন্ন (১) মতই মানিয়া থাকেন। হুম্মন্নমতে ভৈরব ও শ্রী সম্পূর্ণজাতি ; মেঘ ও দীপক ষাড়বজ্রাতি, এবং মালকৌশ ও হিন্দোল ঔড়বজ্রাতি, অর্থাৎ তিন জাতির রাগ রহিয়াছে। কিন্তু ত্র্যকার মতে ভৈরব, শ্রী, বৃহন্নট এই তিনটি সম্পূর্ণ, দীপক বা পঞ্চম, বসন্ত, মেঘ ইহারা ষাড়ব,

হুম্মমতে রাগ-রাগিণীগুলির বর্তমান পরিচয়, মেল, রূপ ও স্বরলিপির উল্লেখ করেছি স্বর্গীয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজীর পদ্ধতি অনুসরণ করে। হুম্মমতের নিজের লেখা বই পুঁথির আকারে বা ছাপার অক্ষরে না পাওয়ায় তাঁর মতে শুদ্ধমেল এবং শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের নির্দিষ্টভাবে ব্যবহার সম্বন্ধে পরিচিত নই। শাস্ত্রদেবের ‘সংগীতরত্নাকর’ অনুযায়ী শুদ্ধমেল প্রভৃতি সম্বন্ধে আলোচনা যথেষ্ট হ’লেও এখনো তা অজ্ঞাত আছে। অনেকের মতে বর্তমান কাফীরমেল নাকি শাস্ত্রদেব অনুসরণ করতেন। অনেকে ভরতের শুদ্ধমেলকে বর্তমান কাফীর মতো বলতে চান। স্বর্গীয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজী লিখেছেন : ‘নগমাং-এ-আসফি’-র মতে শুদ্ধমেল ‘বিলাবল’; এই বিলাবল-মেলই বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির মূলখাট। বিলাবলখাট পাশ্চাত্ত্য ‘সি-মেজর’ (C-major)-এর অনুরূপ। মধ্যভারতীয় সংগীতপদ্ধতির মধ্যেও বিলাবল-খাটের প্রাধান্য দেখা যায়। ‘সংগীতসার’-এর শুদ্ধখাট বিলাবল। বর্তমান উত্তর-ভারতীয় তথা হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে বিলাবলখাটই একাধিপত্য বিস্তার করে আছে।^৫ লোচন কবি-রূত ‘রাগতরংগিণী’-র

মতান্তরে দীপক সংপূর্ণ। বাহা হটক ব্রহ্মার মতে সংপূর্ণ ও খাডব ভিন্ন উড়বজাতি নাই, কিন্তু হুম্মমতে দুইটি সংপূর্ণ, দুইটি খাডব ও দুইটি উড়ব এইরূপ হুম্মর নিয়ম রহিয়াছে, অতএব হুম্মমত মত নিয়ে প্রদর্শিত হইল। ১ম সংস্করণে প্রত্যেক রাগের যে রাগিণী ধরা হইয়াছিল তাহার কিছু পরিবর্তন করা গেল এবং হুম্মমতে ছয় রাগ ত্রিশ রাগিণীর পরিবর্তে ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী করা হইল, কারণ ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণীর বিষয় সকলে বিদিত আছেন এবং শুনিতেও হুম্মর, হুতরাং পরিবর্তন করা অযুক্তি মনে করি না। তাঁর পূর্বকার সিদ্ধান্ত যেমনই হোক না কেন, শেষের “হুম্মমতে ছয় রাগ ত্রিশ রাগিণীর পরিবর্তে ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী করা হইল * * পরিবর্তন অযুক্তি মনে করি না” সিদ্ধান্তটিকে কোন দিক থেকেই আমরা মেনে নিতে পারি না। ভারতীয় সংগীত পূর্বাচাযদের তথা শাস্ত্রীয় নির্দেশ বা মতবাদের ওপর প্রতিষ্ঠিত, অবশ্য শিল্পীদের প্রতিভা ও স্বাধীনতার অবদানও সর্বযুগে আদরীয়। তা ছাড়া এ কথা সত্য যে, লোকের মনোরঞ্জনের জন্ত প্রচলিত মতবাদ বিসর্জন দেওয়া যায় না এবং শাস্ত্রীয় নির্দেশ অনুযায়ী বিচার করে দেখলে তা অসংগত। হুতরাং তিনি “হুম্মমতানুযায়ী ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণী” শিরোনাম দিয়ে রাগ-রাগিণীদের যে নামোল্লেখ করেছেন তা মোটেই সমীচীন হয় নি, কারণ হুম্মমতানুযায়ী রাগ-রাগিণীদের সংখ্যা ও নামকে তিনি অনুসরণ করেন নি। তিনি “ভৈরবো মালকোণশ্চ” প্রভৃতি শ্লোকের উল্লেখ করেছেন ‘সঙ্গীতরত্নাকর’ (পৃঃ ৯) থেকে, তাও ঠিক হয় নি। সংগীতরত্নাকর বলতে নিশ্চয়ই তিনি শ্রদ্ধেয় কৃষ্ণদনন্দ বেদব্যাসের উল্লিখিত ‘বৃহৎ-সঙ্গীতরত্নাকর’-কে লক্ষ্য করেছেন। তিনি “শুনিতেও হুম্মর” বলে অতি সাধারণ লোকের রুচিকেই মেনে নিয়েছেন। তা ছাড়া রাগ ভৈরবের রাগিণী ভৈরবী, রামকলৌ, বাংগালী, মাংগলিকা, সৈন্ধবী ; রাগ মালকোণেশের রাগিণী কৌশিকী, টংকা, মুদ্রাকী বাগীধরী, নাটিকা, গুর্জরী ইত্যাদি বিভাগ তিনি কার বা কোন শাস্ত্র অনুযায়ী করেছেন তারও উল্লেখ করেন নি। এ ছাড়া “হিন্দুস্থানে হুম্মমত মত মানিয়া থাকেন” সিদ্ধান্ত কতটুকু সমীচীন তা অনুধাবনযোগ্য।

৫। পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে : *A Short Historical Survey of the Music of Upper India* (1934), পৃঃ ৩৮-৪২

মতে শুদ্ধথাট বর্তমান পদ্ধতির কাফী। সংগীত-পারিজাতকার অহোবলের মতেও তাই। দক্ষিণীপদ্ধতিতে এই কাফিথাটের নাম খরহরপ্রিয়া। পুণ্ডরীক বিটঠালের ‘সদ্রাগচন্দ্রোদয়’ গ্রন্থে শুদ্ধথাট হিসাবে ‘মুখারী’-কে মেনে নেওয়া হয়েছে। ভাবভট্টের ‘অনুপরঙ্গাকর’ এবং ‘অম্মপবিলাস’-র মতেও তাই। শ্রীকৃষ্ণ ও মুখারীকে শুদ্ধথাট বলেছেন। দক্ষিণপদ্ধতিতে পরে ‘কনকাংগী’ শুদ্ধথাট-রূপে গৃহীত হয়। সকল শুদ্ধথাটই বর্তমানে ষড়্জগ্রামের ষড়্জ বা ‘সা’ থেকে আরম্ভ হয়।*

রাগের বিকাশে এবং রূপে যথেষ্ট বৈচিত্র্য দেখা যায়, তার কারণ সামাজিক সম্প্রদায়ের প্রভাব সংগীত-জগতেও বিস্তৃত হয়েছে। যেমন ভৈরব, মালবকৌশিক বা মালকৌশ, বসন্ত, মল্লার বা মল্লারিকা, বড়হংসিকা, পূর্বী বা পূর্বী প্রভৃতি রাগের স্বর-রূপে মতভেদ দেখা যায়। ‘সংগীতনারায়ণ’ ভৈরবরাগকে বলেছে সংপূর্ণ: ‘সংপূর্ণোহয়ং রাগ ইতি সংগীতনারায়ণ-সোমেশ্বরায়োর্মতম’। সংগীতনির্ণয়কার বলেছেন: ‘ভৈরবরাগ ষাড়ব, তবে ঋষভ-বজ্রিত—‘ভৈরবোহপি ঋষভজিত:’। সংগীতপারিজাত বলেছে—ভৈরব ঔড়বজ্রাতি, যেমন,

“ভৈরবে তু রি-পৌ নন্তৌ ধাদিমে ত্রাসমধ্যমে।

তত্রোক্তৌ তু-গ-নী তীত্রৌ কোমলো ধৈবত: স্বত: ॥”

সংগীতদর্পণকার দামোদরও ভৈরবকে ঔড়বজ্রাতি বলেছেন: ‘রি-পহীনত্মমগত:’। এ’রকম বড়হংস-সারংগেও ব্যবহারভেদ আছে। মালবকৌশিক বা মালকৌশকে বর্তমানে আমরা ঔড়বরাগ বলি, কেননা মধ্যম-নিষাদ এই রাগে বজ্রিত। অন্ত্র মালকৌশকে ষাড়বজ্রাতি, অর্থাৎ মাত্র পঞ্চম-বজ্রিত রাগ ব’লে উল্লেখ করা হয়েছে: ‘মধ্যমাংশগ্রহণ্যসং পঞ্চমবজ্রিতস্বরম্। ষাড়বজ্রাতি বিজ্ঞেয়া মালকৌশিকসংজ্ঞক:’। সংগীতরত্নাকরে মালবকৌশিক-রাগ সম্বন্ধে আবার উল্লেখ করা হয়েছে,

“* * * হৃথ মালবকৌশিক:।

কৈশিকীজাতিজ: ষড়্জগ্রাহংশান্তোহল্লধৈবত: ॥

সকাকলীক: ষড়্জাদিমূর্ছনারোহিবর্ণরান্।

প্রসন্নমধ্যালংকারো বীরে রৌদ্রেহদ্ভুতে রসে ॥

বিপ্রলংভে প্রয়োক্তব্য: শিশিরে গ্রহরেহস্তিমে।”

এই মালবকৌশিক বা মালকৌশ-রাগের রূপ সংপূর্ণ, যদিও ধৈবতের ব্যবহার অল্প। প্রকৃতপক্ষে মালবকৌশিকের ঔড়ব, ষাড়ব ও সংপূর্ণ এই সকল রকম রূপেরই আমরা

৬। মেল, মেলকর্তা (দক্ষিণী), ষাট ও ঠাট একই অর্থের প্রকাশক। ‘মেল’ বা ‘ষাট’ শব্দই শুদ্ধ। তবে সাধারণভাবে ‘ষাট’-শব্দকে আমরা ‘ঠাট’ বলি কোন-কিছুর ‘কাঠামো’ হিসাবে।

৭। সংগীতরত্নাকর (পুণা সং) ১ম ভাগ, পৃ: ১৮৬

পরিচয় পাই। ক্রমবিকাশের দিক থেকে এর ব্যাখ্যা করা যায় না, কারণ সংগীত-রত্নাকরের অনেক পরবর্তী গ্রন্থ সংগীতদর্পণে সম্পূর্ণজাতি হিসাবে মালবকোশিকের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। কাজেই সমাজ ও সম্প্রদায়ভেদে রাগে স্বর-সংখ্যার কম-বেশী ব্যবহারের প্রবর্তন হয়েছে একথা স্বীকার করা ছাড়া উপায় নেই। এ'রকম অনেক রাগের প্রসঙ্গে বলা যায় যে, বর্তমানে যে স্বর-রূপের বা আরোহ-অবরোহের প্রচলন আছে, আগেকার সমাজে তার যথেষ্ট ব্যতিক্রম ছিল। আমাদের মতে রাগ-রূপের বিকাশে বা মতের মধ্যে যেখানে অনৈক্য আছে, গুণীদের ভেতর সেখানে আলোচনার ব্যবস্থা ক'রে একটি স্থনিদিষ্ট রূপের প্রচলন করা উচিত। এই ধরনের প্রচেষ্টা যে মোটেই হয় নি,—তা নয়, কেননা ১৯২৫ খৃষ্টাব্দে চতুর্থ সর্বভারতীয় সংগীত-অধিবেশনের (The Fourth All-India Music Conference, 1925) যে অনুষ্ঠান হয় তার প্রথম ভাগের (Vol. 1.) ৫৮-৬১ পৃষ্ঠায় আমরা দেখি, স্বর্গীয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজীর পরিচালনায় রাগ-রূপ সম্বন্ধে মতভেদের একটি সুসংগত ও যুক্তিযুক্ত নীমাংসার চেষ্টা করা হয়েছিল। দেখা যায়,

"As has been stated * * * it had been intended at the present session of the Conference to standardise some Rāgas of the Bilāvala and other groups of Rāgas, * *."

সংগীতের ঐ চতুর্থ সর্বভারতীয় অধিবেশনে ভারতের সকল জায়গা থেকে সংগীত-স্বধীরা যোগদান করেছিলেন। তাতে আলোচনায় অংশ গ্রহণ করেছিলেন স্বর্গীয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে, রামপুরের ফিদা হোসেন খাঁ ও ছন্নু খাঁ, ইন্দোরের মজিদ খাঁ, জয়পুরের রায়েজউদ্দীন, বাংলাদেশের স্বর্গীয় রাধিকামোহন গোস্বামী, শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায়, শ্রীপ্রমথনাথ বন্দ্যোপাধ্যায়, মথুরার চন্দন চৌবে প্রভৃতি গুণীরা। বর্তমানে সংগীতের অধিবেশনগুলিতে আলোচনার উপকারিতা লান্হিত ও অপাংক্লেয় হয়েছে, জ্ঞান ও অহুশীলনের আদর নাই বলে চলে, ফলে সাংস্কৃতিক সংগীত-সমাজে সংপ্রদায়ভেদ দেখা দিয়েছে। সংগীতশাস্ত্রগুলির উদ্ধারের কোন উংসাহ এবং প্রচেষ্টা নাই। ব্যবহারিক (practical) সংগীতের প্রচার যথেষ্ট পরিমাণে বেড়ে চলেও সত্য-নির্ধারণ ও জ্ঞানের জগতে দৈন্ত ও সংকীর্ণতা দেখা দিয়েছে। সাধনার মনোভাবও নাই, আছে পরস্পরে প্রতিদ্বন্দ্বিতা, নাম-যশের লিপ্সা ও অসহনীতা, ফলে সংগীত-সাধকরা হয়েছেন লক্ষ্যহারী ও গতাহুগতিকের অহুগামী।

পরিশেষে মেঘ ও মল্লার (মল্লারী বা মল্লারিকা) রাগ দুটি সম্বন্ধে সামান্য-কিছু

আলোচনা করা যুক্তিসংগত ব'লে মনে করি। মেঘ ও মল্লারকে কেউ কেউ একই রাগ তথা মেঘরাগের অভিন্ন রূপ ও নাম বলেন, অনেকে ভিন্ন ভিন্ন রাগ ও রূপ বলেন। পণ্ডিত অহোবলের সংগীতপারিজ্ঞাতে মল্লার তথা মল্লারী ও মেঘমল্লারীর ভিন্ন ভিন্ন রূপের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। মল্লারীরাগ সম্বন্ধে পারিজ্ঞাতকার বলেছেন,

‘গৌরীমেলসমুদ্ভবা মল্লারী নি-স্বরোধিতা।

আরোহণে গ-হীন। স্রাং ষড়্জাদিস্বরসংভবা ॥

সরিমপধসরি | সধসধপমপমাগ রিসরিরিমসধসারিমপগরিসরিমসধসস্মায়া | রিমপধ-
মপধসসরিরিরিমগরিসধধসধপমপমাগরিসধধসসস।*১

মেঘ-মল্লারী সম্বন্ধে বলা হয়েছে,

‘ষড়্জাদিমুছনোপেতঃ ষড়্জত্ৰয়সমধিতঃ।

গ-নি-হীনোহপি মল্লারো বধাস্ত স্তুথদায়কঃ ॥

যতো বধাস্ত গেয়োহয়ং মেঘ ইত্যপি কীর্তিতঃ।

অকালরাগগানেন জাতদোষং হরতায়ম্ ॥

সসাসারিমপধসধপমরিস | সসরিম রিমপধসসাধপধপধরিসসাসাধসপধধমম
রিসাসসরিমরিমপমরিসরিসরিসরিধসস।*২

পণ্ডিত অহোবল মল্লার বা মল্লারীর আলাদা ভাবে পরিচয় দিলেও ২৬০ শ্লোকে মন্তব্য করছেন: ‘যতো বধাস্ত গেয়োহয়ং মেঘ ইত্যপি কীর্তিতঃ’—মল্লারী ও মেঘ যখন একমাত্র বধাস্ততুতেই গান করা হয় তখন মল্লারীকে মেঘরাগও বলা হয়। মোটকথা মেঘ ও মল্লারী বা মল্লার মেঘমল্লার থেকে ভিন্ন নয়, এক—একথাই অহোবল বলতে চান। স্বর্গীয় বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে এবং বর্তমান লক্ষ্মী মরিস কলেজের স্ত্রীবিদ্যান ও স্ত্রীযোগ্য অধ্যক্ষ শ্রীকৃষ্ণনারায়ণ রতনবন্ধুকার এই অভিমত পোষণ করেন। ২০৮।১৯৪৮ তারিখে সংগীতবিশারদ শ্রীনন্দগোপাল বন্দ্যোপাধ্যায় কর্তৃক জিজ্ঞাসিত হ’য়ে অধ্যক্ষ শ্রীকৃষ্ণনারায়ণ রতনবন্ধুকার মেঘ ও মল্লার রাগ সম্বন্ধে সংক্ষেপে যে অভিমত লিখে পাঠিয়েছিলেন সেটি এখানে কিছু উদ্ধৃত হ’ল:

“LUCKNOW.

23-8-'48

MY DEAR NANI BABU,

Your letter of the 12th instant. ‘Megh-Mallār’ itself is some-

২। সংগীতপারিজ্ঞাত (প্রথম কালীদাস বেনারসবাসীণ সংপাদিত, কলিকাতা ১৯৩৬), পৃ: ৪৬

১০। ঐ পৃ: ৪৪

times called 'Megh'. It is a variety of Mallār. The swaras are
 সা রে ম প নি সাঁ—সাঁ নি প ম রে সা । It is distinguished from Sāraṅg
 by the following points :

(1) Madhyam is the Vādī in Megh while Rikhav is the Vādī in Sāraṅg. Shadja is Samvādī in Megh and Pañcham in Sāraṅg. Accordingly there will be a Nyāsa on Madhyam in Megh and on Rikhav in Sāraṅg.

(2) Mēḍ from ম to রে (ম রে) and রী-প সংগতি and a peculiar manner of swarocchāraṇ (স্বরোচ্চারণ) are the distinguishing marks of Megh ; e.g. মরে মরে ম, সারে সা, রেম রে প, ম প, পঁসা, পনি, প, মপ, ম নি প, রে ম, রে প, ম, নিসা রে, সা । সা, মম, প, পনি, প, সাঁ, পনি, প, রে ম, রে প, ম প, সাঁ, রে সাঁ, প নি, প, ম প সাঁ, মনি, মপ, রেম, মরে প, প, সা, রে সা, (মপ, নিপ, সা, নিসা, প নি, সা, রে, ম রে, সা, নিসা, রে, সা, পঁসা, পনি প, মপ, রে ম, সা রে ম, নি মপ মপ সা, প নি, প, রে ম, সা নি রে সা) ।

Some musicians use Komal গ in it, probably to distinguish it more clearly from Sāraṅg. But that not very frequently ; e.g. ম, রে প, রেম, সা রে, সা, সাঁসা, নি প, মপ, মগ, মগ, ম, সারে, সা ।

In rainy season it may be sung any time. Accordingly it is a night Rāga."

এই পত্রের পর এই সম্বন্ধে আরও কতকগুলি প্রশ্ন তাঁকে ক'রে পাঠালে তিনি পুনরায় যে উপাদানপূর্ণ পত্রখানি লিখে পাঠান সেটিরও অধিকাংশ এখানে তুলে দেওয়া হ'ল বিষয়টি পরিষ্কার করার জন্ম :

"MARRIS MUSIC COLLEGE,
LUCKNOW

10th September, 1948.

"To

SHRI SWAMI PRAJNANANANDA,
Ramakrishna Vedanta Math, Calcutta.

Dear Sir,

* * * You are laying much stress on your following the Hanuman Mata. This has created in me a hope that you have, after all come across an old Sanskrit work representing the Hanuman Mata. I should, in that case, like to know the name of the *Grantha*, its basic scale, i.e. its Shuddha and Vikrit Swaras as compared to the modern Gamut, its general scheme and system of classification of Rāgas.

So far no *Grantha* representing this Mata has been discovered. Whatever little we hear about the Hanuman Mata is from the quotations of its scheme of Rāgas and Rāgini classification quoted in Dāmodar's *Sangit-Darpan* and such other works and from some old musicians. Dāmodar quotes Rāga-Rāgini classifications from a number of Matas one of which is of course Hanuman Mata. The difference between one Mata and another appears to be only in the groups of the six *Purusha* Rāgas and their Rāginis. The group of the main six *Purusha* Rāgas in one Mata is not the same as that in another. Beyond this there is no further explanation about the special features of any of these Matas. Nor is the principle on which this Rāga-Rāgini system is based and explained. Dāmodar does not tell us why Bhairavi or Gujri should be the Rāgini of Bhairava and not Āsāwari. Not only that, Dāmodar does not explain his *Shuddha* scale even. He just quotes or repeats in his own language the thoughts of Shārṅg Deva without offering any explanation on his verses in the *Swarādhyāya*. This has made

his book entirely useless. *Ratnākara's* own *Shuddha* scale is still a sealed book. Dāmodar repeats *Ratnākara* and is then for still behind the curtain as Shāraṅg Deva himself.

If, of course, you have come across a Grantha of Hanuman Muni and are able to interpret it correctly, then it will be a book to musical knowledge.

Re. Mallār and Megha-mallār. I do not know either the Megha or Mallār of Hanuman Mata beyond what is given in the following slokas :

মেঘঃ পূর্ণো ধ্রুয়ঃ শ্রীতুত্তরায়তম্ভূনঃ ।
 বিকৃতো ধৈবতো জ্যেয়ঃ শৃংগাররসপূরকঃ ॥
 ধ নি রি গ ম প ধ
 মল্লারী স-পহীনা শ্রীতুত্তরায়তম্ভূনঃ ।
 ঔড়ুবা পৌরবীযুক্তা বর্ষাস্তু স্থখদা সদা ॥
 ধ নি রি গ ম ধ

But unfortunately we cannot sing these because we do not know how much above 'Pa' is the Vikrit 'Dha' of Hanuman. Dāmodar does not explain it. In fact we do not know the Shuddha-Vikrit Swaras of Hanuman. The difference in words comes to this :

মেঘ—সংপূর্ণ, ধৈবত বিকৃত
 মল্লারী—ঔড়ুবা, স-প-বর্জিত
 (not Mallār)

Hanuman does not give any Rāga by name Mallār.

In Rāgārṇava-Mata again which is also quoted by Dāmodar 'মল্লার' is mentioned as one of the six *Purusha* Rāgas and 'মেঘ-মল্লারিকা' is one of the Rāginis of this Rāga.

Now, let us come to the current system. The Rāga known as Shuddha Mallār (or Mallār, simply) is an Oṣṭava Rāga omitting নি and গ। Its scale is exactly like that of the modern Durgā (Bilāwal Thāta) i.e. সা, রি, ম, প, ধ, —all *Shuddha*. Yet, the Lāg-Dānt, treatment of these Swaras is quite different in Mallār from

what it is in Durgā and that makers two entirely different impression. There is repeated pause on Madhyama in Mallār whereas there is none in Durgā. Durgā has ধ ম স গ নি in Avāroha. Mallār has not got it. There is also a third Rāga which runs in the same scale namely জলধরকেदार। In this Rāga there is Kedāra-Aṅga prominent. One has to avoid Durgā and Jaladhar-Kadāra in singing Shuddha-Mullār.

Now, Megha is a variety of Mallārs. It is called মেঘমল্লার or simply মেঘ। Just as দেশী, জোনপুরী, আসাবরী are all varieties of Tōḍies. But we rarely use the conjunct name দেশীটোড়ী, গান্ধারীটোড়ী, জোনপুরীটোড়ী or আসাবরীটোড়ী। Similarly মেঘ alone stands for মেঘমল্লার।^{১১}

* * * * *

There is no Rāga in vogue called 'Megha' without reference to Mallār. There is no separate মেঘ অংগ as such. So it is not possible to say that মেঘমল্লার is a combination of মেঘ and মল্লার। The ancient মেঘ of *Granthas* is obsolete and I cannot interpret it in practice from its sloka-description in the *Granthas*. Same is the case with মল্লার described in Hanuman Mata.

* * * * *

It is time we left their Matas to themselves. It is a wild goose chase so long as the very foundation, i.e., the স্বরসমূহ remains obscure.

Yours sincerely,
RATANJANKAR."

* * * * *

স্বর্গীয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে তাঁর 'ক্রমিক পুস্তকমালিকা'-য় (৬ষ্ঠ ভাগ, পৃ: ২২৫) রাগকল্পক্রমাংকুর থেকে মেঘমল্লারের পরিচয় দিয়েছেন,

১১। মেঘমল্লারের পরিচয় স্বর্গীয় বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে সংপাদিত 'ক্রমিক পুস্তকমালিকা', ৬ষ্ঠ ভাগ (১৯৩৭), পৃ: ২২৫

‘মল্লার এব মেঘঃ কিঞ্চিদ্ভূ-নি-প্রবেশতো ভবতি ।

ঋষভস্তান্দোলনমত্যত্র ভবেত্তেদধীজননহেতুঃ ॥’

এ’ছাড়া মেঘ ও মল্লার তথা মল্লারী বা মল্লারিকা সম্বন্ধে আবার পরিচয় দেওয়া হয়েছে,

মেঘ—

‘পঞ্চমাংশগ্রহস্তাস্কৃতঃ গান্ধার ইরিতঃ ।

বিষ্ণুরূপো মেঘরাগো বীররসে প্রযজ্যতে ॥

পপগরেসারেসাগমপগমনিপমগরেসা ।’

—সংগীতচন্দ্রিকা ২।৮২

মল্লার—

‘গান্ধারানংশগ্রহস্তাসং পূর্ণা মল্লারিকা মতা ।

গমপধনিসারেরেসানিধপমগম । পপগগ-

রেসারেসাগমপপগমনিধগসারেসা ।’

—সংগীতদামোদর

এই শ্লোকগুলিতে মেঘ ও মল্লারকে আলাদাভাবে দেখানো হয়েছে। লোচন কবি (১৭০০ খৃঃ) তাঁর রাগতরংগিণীতে মেঘরাগের পরিচয় দিয়েছেন,

‘ধ-নিষাদৌ চ শাঙ্কস্ত কর্ণাটস্ত গ-মৌ যদি ।

ভবেতাং রাগরাজ্যন্তো মেঘরাগঃ প্রজায়তে ॥’

সারংগে যে ধৈবত ও নিষাদ ব্যবহার করা হয়, মেঘথাটে সেই ধৈবত ও নিষাদেরই প্রয়োগ এবং কর্ণাট বা কর্ণাটিকের মতো গান্ধার ও মধ্যমের ব্যবহার হয়। কর্ণাটের গান্ধার তীব্রতর ও শুদ্ধ-মধ্যম। সারংগে তীব্র ও কোমল উভয় মধ্যমের ব্যবহার হয়, কিন্তু গান্ধারের ব্যবহার নাই। স্তবরাং লোচন কবির মতে মেঘের রূপ—সা, শুদ্ধ-রি, শুদ্ধ-গ, শুদ্ধ-ম, শুদ্ধ-প, কোমল ও শুদ্ধ-নি, অর্থাৎ সা রি গ ম প নি নি, ধৈবত-বজ্রিত। রসকোমুদীতে শ্রীকণ্ঠ ও মল্লারের পরিচয় দিয়েছেন। মল্লারকে তিনি খাট হিসাবে গণ্য ক’রে তার রূপ দিয়েছেন— সা, শুদ্ধ-গ, প-তম, শুদ্ধ-ম, শুদ্ধ-প, ত্রিংশতি-ধ। কিন্তু বর্তমান হিন্দুস্তানিপদ্ধতিতে মল্লারের রূপ—সা রি গ ম প নি নি সা—যা লোচন কবি তাঁর রাগতরংগিণীতে স্বীকার করেছেন।

মেঘ ও মল্লার উভয় রাগের ধ্রুপদ ও খেয়াল গান অনেক পাওয়া যায়, যদিও তাদের রূপে, বিস্তারে ও পরিচয়ে যথেষ্ট পার্থক্য আছে। সেনী-সম্প্রদায় মেঘ ও মল্লারকে দু’টি ভিন্ন ভিন্ন রাগ বলেন।

বাহ্য্যভয়ে অজ্ঞান রাগগুলির বিষয়ে মত ও রূপভেদ সম্বন্ধে আলোচনা থেকে বিরত হলাম। সমস্ত রাগের লক্ষণগীত ও তাদের স্বরলিপি দিলে বইখানি আরো শোভনীয় হ'ত, কিন্তু বাহ্য্য-ভয়ে তাও দেওয়া সম্ভবপর হলো না। রাগগুলির মেল-বিভাগ, স্বরলিপিপদ্ধতি ও বাদী-সংবাদী প্রভৃতি প্রাচীন ও আধুনিক এই উভয় মত অমুসারে দেওয়া হ'ল। রাগগুলির কোন্ কোন্ রাগের সংমিশ্রণে উৎপন্ন তা দেখাবার জন্য স্বর্গীয় রাধামোহন সেন প্রণীত 'সংগীততরংগ', দামোদরের 'সংগীতদর্পণ' ও শ্রদ্ধেয় কৃষ্ণানন্দ বেদব্যাস সংকলিত 'রাগকল্পদ্রুম' প্রভৃতি গ্রন্থগুলির সাহায্য নিয়েছি।

* * * *

রাগগুলিকে স্ত্রী, পুরুষ ও নপুংসক শ্রেণীতে ভাগ তথা বর্ণীকরণ ক'রে সংগীত-শাস্ত্রকাররা একটি বৎসর তথা দিন ও রাত্রির সমষ্টি ৩৬০ দিনের মধ্যে তাদের বিকাশের ব্যবস্থা করেছেন। অ্যালেন দানিয়েলু (Alain-Danielou) তাঁর *Introduction to the Study of Musical Scales* বইয়ে (পৃ: ১৫১-১৫২) উল্লেখ করেছেন : সূর্যের রশ্মিসংখ্যা ১১৬ + চন্দ্রের ১৩৬ + অগ্নির ১০৮ = ৩৬০। এই ৩৬০ দিনের মধ্যে রাগগুলিকে তাদের প্রকৃতি ও গঠন অমুযায়ী ভাগ ক'রে আলাপের নির্দেশ দেওয়া হয়েছে। সূর্য (দিন), চন্দ্র (রাত্রি) ও অগ্নির (উষা ও সন্ধ্যা) রশ্মি তথা মুহূর্ত অমুযায়ী রাগগুলিকে সাধারণতঃ তিন শ্রেণীতে বিভক্ত করা হয় : (ক) সন্ধিপ্ৰকাশ, (খ) সন্ধিপ্ৰকাশোত্তর, (গ) প্রাগসন্ধিপ্ৰকাশ। এই তিনটি ক্ষণ বা মুহূর্তকে আবার চার ভাগে ভাগ করা হয় : (১) মধ্যাহ্ন ও মধ্যরাত্রির ব্যবধান (২) মধ্যরাত্রি ও মধ্যাহ্নের ব্যবধান, (৩) প্রসরণশীল চতুর্দশ্বর (তীব্র-মধ্যম)-যুক্ত রাগক্ষণ, (৪) পাঁচ বা ছয় বিকৃত স্বরযুক্ত রাগক্ষণ। এদের মধ্যে—

(ক) 'সন্ধিপ্ৰকাশ' বলতে সূর্যোদয় ও সূর্যাস্তের সংযোগ বা মিলন-মুহূর্ত ; অর্থাৎ রাত্রির শেষ ও দিনের আরম্ভ এবং দিনের শেষ ও রাত্রির (সন্ধ্যার) প্রারম্ভ-মুহূর্ত বা ক্ষণ। এই সময়ে যে সকল রাগ গাওয়া হয় তাদের মধ্যে কোমল-ঋষভ ও তীব্র-গান্ধারের (D-flat এবং E-natural) ব্যবহার হয়।

(খ) 'সন্ধিপ্ৰকাশোত্তর' বলতে দিন ও রাত্রির প্রথম অংশ (মুহূর্ত)। এই সময়ে যে সকল রাগ আলাপ করা হয় তাদের মধ্যে শুদ্ধ-ঋষভ, গান্ধার ও ধৈবতের (D, E এবং A-natural) ব্যবহার হয়।

(গ) 'প্রাগসন্ধিপ্ৰকাশ' বলতে দিন ও রাত্রির দ্বিতীয় অংশ (মুহূর্ত)। এই সময়ে যে সকল রাগ গান করা হয় তাদের মধ্যে কোমল-গান্ধার ও নিষাদের (F-flat এবং B-flat) ব্যবহার হয়।

এ'ছাড়া তিনটি মুহূর্ত-বিভাগ হ'ল : (১) মধ্যাহ্ন ও মধ্যরাত্রির ব্যবধান-সময়ের রাগে বাদীস্বর পূর্বাংগে, অর্থাৎ ষড়্জ থেকে মধ্যম (C to F) স্বরগুলির মধ্যে থাকে ; (২) মধ্যরাত্রি ও মধ্যাহ্নের ব্যবধান সময়ের রাগে বাদীস্বর উত্তরাংগে বা পঞ্চম থেকে তার-সপ্তকের (চড়া) ষড়্জ (G to C) স্বরগুলির মধ্যে থাকে ; (৩) প্রসরণশীল চতুর্থ তীব্র-মধ্যমযুক্ত রাগ মধ্যাহ্ন ও মধ্যরাত্রির এবং সূর্যোদয় ও সূর্যাস্তের বিশেষ বিশেষ সময়ে গান করা হয় ; (৪) পাঁচ বা ছ'টি স্বর ও বিকৃত স্বরযুক্ত রাগে সন্ধ্যামুহূর্তে গান্ধার ও নিষাদ (E এবং B) এবং প্রাতঃমুহূর্তে ঋষভ ও ধৈবত (D এবং A) স্বরের ব্যবহার থাকে ।

শ্রদ্ধেয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে তাঁর *A Short Historical Survey of the Music of Upper India* (1934) বইয়েও (পৃ: ৪১) এ'সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন :

“(2) To a general observer Hindusthāni music will strike as mainly consisting of three important groups of *Rāgas*, viz. (1) *Rāgas* taking *Ri* and *Dha Tibra* ; (2) Those *Ri* and *Dha Komala* ; and (3) Those taking *Ga* and *Ni Komala*.

(3) Every Hindusthāni *Rāga* has its own *Vādi* or most prominent note, which is handled in a peculiar manner by the Northern artist.

(4) The *Rāgas* are divided into *Pūrva* and *Uttara* according to the position of the *Vādi* note.

(5) Stated times of the night and day are assigned to particular *Rāgas*, according to a design which might suggest a psycho-physiological basis.

(6) The *Tivra Madhyama* plays a very important part in the Hindusthāni system. It is not only facilitates the *Thāta* arrangement, but it enables also the singer or listner to approximately determine the time of the *Rāga*.

(7) *Rāgas* fit to be sung at sunrise and sunset are known as *Sandhiprakāsha Rāgas*. These, as a general rule, belong to that group of *Rāgas* which take the *Ri* and *Dha Komala*.

(8) *Rāgas* which take *Ga* and *Ni Komala* usually come in the middle of the day and the middle of the night.

(9) *Rāgas* taking *Ri*, *Dha*, *Ga* and *Ni Tivra* are usually sung immediately after *Sandhiprakāsha Rāgas*.

(10) An evening *Rāga* could easily be converted into a morning *Rāga* by changing the *Vādi* note thereof.

(11) The Northern musicians have their own ways of introducing the *Vivādi* notes into their *Rāgas*.

(12) The *Pūrva Rāgas* disclose their best charms in the *Āroha* or ascent, and the *Uttara Rāgas* do so in the descent or *Avaroha*.

(13) *Rāgas* immediately preceding the *Sandhiprakāsha* that is to say, those which are sung in the third quarter of the day and the third quarter of the night usually prolong the notes *Sa*, *Ma*, and *Pa*. They will also be found to have one of these three notes for the *Vādi*.

(14) The evening *Sandhiprakāsha Rāgas*, as a general rule, do not omit both *Ga* and *Ni* altogether, and the morning *Sandhiprakāsha Rāgas* do not omit *Ri* and *Dha* altogether."

রাগালাপের এই নিয়মগুলি উত্তর-ভারতীয় সংগীতকলাতেই (North Indian music) ব্যবহার করা হয়। দক্ষিণ-ভারতীয় (South Indian music) সংগীতপদ্ধতি একটু ভিন্ন রকমের। তবে সে ভিন্নতাও বেশী রকমের নয়। সেই সামান্য ভিন্নতার কারণ সম্বন্ধে আর. ত্রিনিবাসন্ তাঁর *Indian Music of the South* প্রবন্ধে মোটামুটিভাবে লিখেছেন :

"Persian influence has affected the North Indian style to a considerable extent but it has certainly enriched it ; while Carnatic style is purer and more akin to the theory and practice of the music mentioned in ancient treatises. [It may be interesting to note that there is said to be a close affinity between the Carnatic (South Indian) and the Greek style of music]".



সারঙ্গী-রাগিণী

তৃতীয় পরিচ্ছেদ

॥ ঐতিহাসিকী পরিচিতি ॥

ভারতের সংস্কৃতি ও সভ্যতা ভারতের নিজস্ব—বাইরে থেকে মোটেই আসে নি। তবে সংস্কৃতি ও সভ্যতার সমস্ত উপাদান ক্রমবিকাশের পথ অহুসরণ ক’রে পৃথিবীর বুকে সৃষ্টি হয়েছিল এবং ভবিষ্যতেও হবে। বিকাশের অপর নাম অভিব্যক্তি। বিকাশের বিচিত্র ধারা ও স্রব্ধমা নিয়ে সামাজিক পরিবেশ গঠিত হয়েছে। সমাজ-ব্যবস্থা মানুষ ও প্রাণীদের নিয়েই গড়ে ওঠে। প্রাণীদের শ্রেণী হিসাবে সমাজও আবার ভিন্ন ভিন্ন। প্রাগৈতিহাসিক যুগ থেকে আজ পর্যন্ত সমাজের ওপর দিয়ে যে বিচিত্র বিবর্তনের রূপ সৃষ্টি হয়েছে, তার পেছনে ক্রমাভিব্যক্তির মর্মকথাই লুকোনো আছে। সেই মর্মকথাকে সাধারণ্যে প্রকাশ করে ইতিহাস। ইতিহাসের রূপ বেদ, ব্রাহ্মণ, সংহিতা, প্রাতিশাখ্য, শিক্ষা, কল্প, নিক্কন্ত, ব্যাকরণ, পুরাণ, সাহিত্য, নাটক, কাব্য, শিল্প, ভাস্কর্য, রাজনীতি, ধর্ম ও আধ্যাত্মিকতা এই সকলকে নিয়ে গড়ে ওঠে। ইতিহাসের এরা উপাদান। এদের সমষ্টিকে নিয়ে ভারতীয় ইতিহাসের পরিপূর্ণ রূপ সৃষ্টি হয়। পুনরায় আংশিক বা ব্যাষ্টি রূপ হিসাবে এদের প্রত্যেকটির আবার এক-একটি ইতিহাস আছে। ইতিহাস আসলে বিকাশ বা অভিব্যক্তিরই। অভিব্যক্তি তরঙ্গের আকারে উত্থান ও পতনকে নিয়ে উর্ধ্বদিকে, সোজা বা এঁকেবেঁকে প্রবাহিত হয় এবং পূর্ণ পরিণতিতে না পৌঁছানো পর্যন্ত সেই প্রবাহ অনন্তের দিকে চলতে থাকে।

শিল্পের মধ্যে ললিত তথা চারুকলার রূপই প্রধান। চারুকলার বিকাশ চিত্র, ভাস্কর্য ও সংগীত নিয়ে পরিপূর্ণ। এ'তিনটি বিকাশের পিছনে মনোবৈজ্ঞানিকী বৃত্তি ও প্রচেষ্টা ঠিক একই রকমের—ভিন্ন কেবল প্রয়োগ ও বাস্তব প্রকাশে। আন্তর ও বাহ্য এ'দুটি বিকাশের সমবেত রূপে চিত্র, ভাস্কর্য ও সংগীত লীলায়িত ও অভিব্যক্ত হয়। তিনটির শিল্পীই প্রথমে ভাবের ব্যঞ্জনা ফুটিয়ে তোলেন মানসপটে, অন্তরলোকে রূপায়িত হ'য়ে ওঠে তাদের ধ্যানঘন ছবি আর তুলিকা, তক্ষণস্থ ও কণ্ঠস্বর দিয়ে বাইরে বাস্তবে প্রতিফলিত করেন পরে। এ'তিনটির ভাবগোন্দ্বের সত্যই তুলনা নাই, কিন্তু তাহ'লেও সংগীতকে শিল্পবিদ্রা শ্রেষ্ঠ কলা বলেন। সংগীতের মনোমুগ্ধকর সুরলহরী মানুষের প্রত্যেকটি অঙ্গ-প্রত্যঙ্গের মধ্যে উদ্গাদনা ও প্রাণসঞ্চারী প্রবাহ সৃষ্টি ক'রে তার স্বাভাবিক প্রকৃতি ও গতিকে পবিত্রতার আলোকে উদ্ভাসিত করে।

॥ বৈদিক যুগ ॥

বৈদিক যুগ বলতে আমরা ঋগ্বেদিক যুগ বুঝি, কেননা ঋগ্বেদ-সাহিত্যের রচনাকলা থেকে ভারতীয় ইতিহাসের সৃষ্টি। তবে বর্তমান ইতিহাসের বয়স নির্ণয় করি আমরা বুদ্ধদেবের জন্মের দিন থেকে। ঋগ্বেদিক যুগের সময় নির্ধারণ করাও সহজ কথা নয়। প্রাগৈতিহাসিক যুগের বয়স যতদিন না নির্দিষ্টভাবে নির্ণয় করা হ'চ্ছে ততদিন ভারতীয় ইতিহাসের প্রমাণপঞ্জীর কাল নিরূপণ করা সত্যই দুর্লভ ও কেবল অনুমান ও কল্পনার ওপর নির্ভর করা ছাড়া উপায় নেই।

সমস্ত জিনিসের মতো সংগীতেরও যে একটি ইতিহাস আছে—এ'কথা আমরা স্বীকার করি—যদিও এখনো পর্যন্ত ধারাবাহিক কোন ইতিহাস এর লেখা হয়নি বা লেখার চেষ্টা করা হয়নি। মানুষের সৃষ্টির প্রথম দিন থেকে সংগীতের অস্তিত্বকে আমরা মেনে নিতে পারি। ক্রমবিকাশের পথেই সুপ্রাচীন রূপ থেকে বর্তমান রূপে এসে পরিণতি লাভ করেছে। প্রাগৈতিহাসিক যুগে সাংগীতিক প্রমাণপঞ্জীর দৈন্ত নিশ্চয়ই আমাদের স্বীকার করতে হবে। মহেঞ্জোদাড়োর ধ্বংসস্থাপ অবিকার ও খনন করার পর যতটুকু সংগীতের উপকরণ আমরা পেয়েছি, তা ইতিহাস রচনার পক্ষে মোটেই পথাপ্ত নয়। নৃত্যশীলা নারীর ভঙ্গ ব্রোঞ্জের মূর্তি, বাঁশী প্রভৃতি কয়েকটি উপাদান সাক্ষ্য দিচ্ছে—প্রাগৈতিহাসিক তথা প্রাঐদিক যুগেও সংগীতের প্রচলন অব্যাহত ছিল। কিন্তু ঠিক কি ধরনের ছিল, তার কোন ইতিহাস এখনো পর্যন্ত আমরা পাইনি।

✓ বৈদিক যুগে বেশীর ভাগ সংগীত ছিল যাগযজ্ঞের অঙ্গীভূত। তখন আরণ্যক-

সংহিতা, পূর্বার্চিক, উত্তরার্চিক, গ্রামেগেয়গান, অরণ্যেগেয়গান, উহ, উহ, স্তোভ, স্তোম প্রভৃতি ছিল সংগীতের রূপ। ব্রাহ্মণ, সংহিতা ও প্রাতিশাখ্যের যুগ পর্যন্ত এরা অব্যাহত ছিল—যদিও বিকাশে অনেক ক্রমোন্নতি ও পরিবর্তন হয়েছিল। বেদগুলির মধ্যে সামবেদে গান বা সংগীতের উপকরণ পাওয়া যায়। সামবেদে ঋকের সংমিশ্রণ ছিল। ঋক্ বলতে ছন্দ বা কথা। সেই ছন্দের ওপর বিচিত্র স্বর দিয়ে গান করার রীতি ছিল। ঋক্ তথা ছন্দ ও স্বরের সমবায়ে সামবেদের সার্থকতা। সাধারণভাবে বলতে গেলে এই সময়ের গোড়াকার দিকে তিনটি স্বর : উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিতের মাত্র প্রচলন ছিল। শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যগুলিতে এই তিনটি স্বরের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। ঋক্ ও প্রাতিশাখ্যের টীকাকার উবট স্বরের পরিচয় দিয়েছেন : ‘স্বর্যন্তে শব্দান্তে ইতি স্বরাঃ। যথা অ আ ঋ ঌ ই ঐ উ ঊ এ ঐ ও ঔ ইতি’। কিন্তু সংগীতে স্বর বলতে অহুদাত্ত, উদাত্ত, স্বরিত ; প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয় প্রভৃতি বা ষড়্‌জ, ঋষভ, গান্ধার ইত্যাদি। কিন্তু উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিতকে স্বরপর্মায়ে ফেলা কতটুকু সমীচীন তা ভেবে দেখার বিষয়। আমাদের মতে এ’গুলি স্থানবিশেষ বা মন্ত্র, মধ্য ও তারেরই (উচ্চ) অভিন্ন রূপ। বাজ্যবজ্র ও পাণিনীয় শিক্ষায় উল্লেখ করা হয়েছে : উদাত্তাদি তিনটি স্বর থেকে পরবর্তীকালে মার্গ ও লৌকিক ষড়্‌জাদি সাতটি স্বর উৎপন্ন হয়েছিল। যেমন,

‘উচ্চৌ নিষাদগান্ধারৌ নীচাবৃষভদৈবতৌ।

শেষান্ত স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্‌জমধ্যমপঞ্চমা ॥”

। অহুদাত্ত থেকে ঋষভ ও দৈবতের, উদাত্ত থেকে নিষাদ ও গান্ধারের এবং স্বরিত থেকে ষড়্‌জ, মধ্যম ও পঞ্চমের সৃষ্টি হয়েছিল। অহুদাত্তের নাম মন্ত্র বা খাদ, উদাত্ত তার বা চড়া এবং স্বরিত সমতারক্ষক মধ্যস্বর। ঋক্‌প্রাতিশাখ্যে আছে : ‘ত্রীণি মন্ত্রং মধ্যমমুত্তমং চ, স্থানাত্ৰাহঃ সপ্তযমানি বাচঃ’ (১৩।৪২)। এই কথার দ্বারা ষড়্‌জাদি সাতস্বর যে মন্ত্র, মধ্য ও তার—এই তিনটি স্থান থেকে সৃষ্টি হয়েছিল তা স্পষ্ট বোঝা যায়। স্থানগুলির অবস্থিতি নির্ণয় করেছেন টীকাকার উবট এই ব’লে : ‘তেন্দ্ৰ মন্ত্রমুরসি বর্ততে। উত্তমং শিরসি বর্ততে। এতানি স্থানানি স্বরবিশেষগাণ্ডপি ভবন্তি’।

উদাত্তাদি স্বরের উচ্চারণ নিয়ে মতভেদ যথেষ্ট আছে। অনেকের মতে উদাত্তাদি স্বর-তিনটিকে উচ্চ, নীচ ও মধ্য ক’রে উচ্চারণ করা হ’ত। কারু মতে উদাত্তাদি তিনটি স্বর নয়, তিনটি স্থান এবং এদের উল্লেখ পাই আমরা ঋক্ বা তৈত্তিরীয়-প্রাতিশাখ্যে : “ত্রীণি মন্ত্রং মধ্যমমুত্তমশ্চ”। উরঃ, কণ্ঠ ও মস্তকে এদের উৎপত্তিস্থান নির্ণয় করা হয়েছে। কিন্তু অনেকে তা আবার স্বীকার করেন না। তাঁরা বলেন : স্বরবিচার নিয়ে কাশিকাবৃত্তিকার পরিষ্কার উল্লেখ করেছেন : “উচ্চৈরীতি চ শ্রুতিপ্রকর্ষে

না গৃহ্যতে। উচ্চৈর্ভাষতে উচ্চৈ পঠতীতি”। উচ্চৈঃশ্বরে কথা বলে, উচ্চৈঃশ্বরে পাঠ করে—এ’ধরণের কর্ণগোচর উচ্চশ্বরকে ‘উদাত্ত’ সংজ্ঞা দেওয়া হয় না। কেউ কেউ আপোষকারী নীতির চাপে পড়ে উদাত্তাদিকে ইংরাজী মেজর, মাইনর ও সেমী টোনের সংগে খাপ খাওয়াবার প্রাণান্ত পরিশ্রম করতেও কহুর করেন নি। এ’ছাড়া বৃত্তিকার পাণিনীর ৪।২।২৯ শৃঙ্গের বৃত্তিতে : “উদাত্তাদিশব্দঃ স্বরে বর্ণধর্মে লোকবেদয়ো প্রসিদ্ধঃ” প্রভৃতি কথাগুলি বলেছেন। কিন্তু এই “লোকবেদয়ো প্রসিদ্ধঃ” শব্দগুলির প্রয়োগ ক’রে তিনি ফ্যাসাদও বড় কম বাধান নি, কেননা লৌকিক ও বৈদিক স্বরগুলির যে প্রয়োগ করা হ’ত লোকসংগীতে (বেণুশ্বরে) ও সামগানে—তারা যে ঠিক এক ধরণের ছিল না একথা সকলে স্বীকার করেন। লৌকিক ষড়্জাদি সাত স্বর, আর বৈদিক প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ, অতিস্বাৰ্ঘ ও ক্রুষ্ঠ এই উভয়ের স্বর-সংস্থান এবং উচ্চারণ আবার এক ছিল না।

বৈদিক সংগীতগ্রন্থ (?) সামবেদকে সাধারণতঃ পূর্বাচিক ও উত্তরাচিক দু’টি ভাগে বিভক্ত করা হয়েছে। পূর্বাচিক আবার গ্রামেগেয় ও অরণ্যেগেয় দু’টি গানংশে বিভক্ত এবং উত্তরাচিকের দু’টি ভাগ—উহ ও উহু। উহ ও উহু রহস্যগান এবং সে দু’টি সকলে করতে পারত না। একমাত্র উপনিষদিক রহস্যবিদ সাধকরাই (Mystics) সে-গানের অধিকারী ছিলেন। উপনিষদকেও রহস্যশাস্ত্র বলা হয়েছে, কারণ সত্যোপলব্ধির রহস্যই উপনিষৎ। এই উপলব্ধি ভাগ্যবান নির্বাচিত লোকদের জন্ম নির্দিষ্ট ছিল এবং এখনও তাই আছে। গ্রামেগেয়গান গ্রামাঞ্চলে সাধারণের জন্ম নির্বাচিত ছিল ও সকলেই প্রকাশে এই গানে যোগদান করতে পারত। অরণ্যেগেয়গান নিরালায় নিভৃত সাধারণতঃ জনবিহীন অরণ্যপ্রদেশে অল্পুষ্ঠিত হ’ত। অরণ্যেগেয় গান এবং উহ ও উহু গান প্রায় সমপর্যায়তুল্য। সামপ্রাতিশাখ্যকার পুষ্পি ও টীকাকার অজাতশত্রু বিস্তৃতভাবে এই শ্রেণীর গানের পরিচয় দিয়েছেন।

ঋক্‌মন্ত্রগুলিতে স্বর তথা স্বর যোজনা ক’রে সামবেদের সৃষ্টি এবং সেই বেদই ভারতীয় সংগীতের মূল উৎস। ঋগ্বেদের মধ্যে দশটি মণ্ডল বা অধ্যায় পাই। প্রথম মণ্ডলে মন্ত্র আছে ১২১টি, তাও বিভক্ত আবার প্রধান দু’টি ভাগে। দ্বিতীয় থেকে সপ্তম মণ্ডলগুলিতে মন্ত্র বেশীর ভাগ যাজ্ঞিক পুরোহিতগণের জন্ম। মন্ত্রগুলি ত্রিষ্ণচ্ অর্থাৎ তিনটি পাদে রচিত। গায়ত্রী, ত্রিষ্টুপ, জগতী প্রভৃতি ছন্দে অল্পবিক্রম মন্ত্রগুলি অগ্নি, ইন্দ্র ও অগ্ন্যগ্ন দেবতাদের উদ্দেশে রচিত। অষ্টম মণ্ডলটিকে বলে ‘প্রগাথমণ্ডল’। এর মন্ত্রগুলিও ভিন্ন ভিন্ন ছন্দে রচিত এবং উদগাত্রী পুরোহিতরা সেগুলি পাঠ ও গান হিসাবে ব্যবহার করতেন। নবম মণ্ডল যজ্ঞীয় মন্ত্রে পূর্ণ ও মন্ত্রগুলি সোমপবমানকে উদ্দেশ্য ক’রে রচিত। এই মণ্ডলের মন্ত্রগুলির বেশীর ভাগ অপরাপর মণ্ডলেও পাওয়া যায়।

দশম মণ্ডলটির মন্তব্যসংখ্যা প্রথম মণ্ডলের মতো। অনেকের মতে দশম মণ্ডলটি রচিত হয়েছে পরবর্তীকালে, কেননা মন্ত্রগুলিতে অথর্ববেদীয় ধারার নিদর্শন পাওয়া যায়। অপরাপর মণ্ডলগুলির ভাষা থেকে এর ভাষা অনেকটা ভিন্ন।

উদ্‌গাত্রী পুরোহিতরাই আসলে সামগ বা সামগানকারী। উদ্‌গাত্রীরা তাই হোত্রী-পুরোহিতদের থেকে ভিন্ন ছিলেন। হোত্রী-পুরোহিতরা কেবল মন্ত্রপাঠ বা মন্ত্রোচ্চারণ করতেন এক রকম বা একটিমাত্র স্বরের সাহায্য নিয়ে, কিন্তু উদ্‌গাত্রীরা বিভিন্ন স্বর প্রয়োগ ক'রে ঋক্‌মন্ত্র গান করতেন। এই গানই আসলে সামগান বা বৈদিকগান—যা লৌকিক গান্ধর্ব বা মার্গ ও দেশী গান থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন।

সামবেদের পাঠ বা মন্ত্রগুলি গান তথা সংগীতের উদ্দেশ্যে ব্যবহৃত হ'ত। প্রতিটি স্বর বা সুর প্রতিটি পদ বা মন্ত্রগুলিতে সংযোজিত হ'য়ে গীত হ'ত। কিন্তু যজ্ঞের সময় এ'ধারার ব্যতিক্রমও হ'ত। একই মন্ত্রে আবার একই স্বর ব্যবহৃত হ'ত না, কাজেই সামগুলি ভিন্ন ভিন্ন মন্ত্রগুলিকে নিয়ে গীত হ'ত। 'সাম' অর্থে 'গান' বোঝাত। যে মন্ত্র বা মন্ত্রের পদগুলিকে নিয়ে সাম গীত হ'ত তাদের নাম ছিল 'যোনি' বা কারণ। ব্রাহ্মণাদি সাহিত্যে এ'ধরণের অসংখ্য যোনির উল্লেখ আছে।

সামবেদের অপর নাম 'আর্চিক'। আর্চিক ৫৮৫টি পদের (যোনির) সমষ্টি। পূর্বাচিক, আরণ্যক-সংহিতা ও উত্তরাচিক এই তিনটিকে নিয়ে সামবেদের পদ সার্থক এবং গ্রামগেয়ে বা গ্রামেগেয়, অরণ্যগেয় বা অরণ্যগেয়, উহ ও উহু গানগুলিকে নিয়ে সামবেদের সংগীতভাগ সার্থক। পূর্বাচিকে যে সমস্ত গানের পদ (যোনি) আছে, তাদের সংগে একটি ক'রে 'সাম' থাকে এবং সেই সামগুলি পূর্বাচিকের পদের (মন্ত্রের বা যোনির) অস্থায়ী ছিল। পূর্বাচিকের যোনিগুলি তিনভাগে বিভক্ত : (১) ১-১১৪টি যোনি অগ্নির, (২) ১১৫-৪৬৬টি ইন্দ্রের এবং ৪৬৭-৫৮৫টি সোমপবমানের উদ্দেশ্যে রচিত বা উৎসৃষ্ট। উত্তরাচিকে তিনটির বেশীও পাদের সমাবেশ থাকে, কিন্তু পূর্বাচিকের মতো কখনো একটিমাত্র পাদযুক্ত হত না। গানের সময় ঋক্‌মন্ত্র স্বর তথা সুরসংযোগে ভিন্ন রূপ ধারণ করত, তবে কোন্ স্বরে বা সুরে কোন্ পাদ গীত হবে সামগানে তার বাঁধাধরা কোন নিয়ম ছিল না। উহুগানে উত্তরাচিকের ত্রিঋচ্ বা পাদ-তিনটির কিছুটা পরিবর্তন ক'রে গান করা হ'ত এবং এ'ভাবেই গ্রামেগেয়গানের সুরগুলিকে যজ্ঞীয় অস্থানে ব্যবহারের উপযোগী ক'রে নেওয়া হ'ত। অরণ্যগেয়গানের সুরগুলির নির্ধারণ-ব্যাপারে উহুগান ঐ একইভাবে সাহায্য করত।

শিক্ষাকার নারদের নির্দেশ অস্থায়ী আমরা দেখি, বৈদিকের প্রথম স্বর লৌকিক মধ্যমের সমস্বরিক ছিল, অর্থাৎ সামগানের প্রথমের ও লৌকিকের মধ্যমের উচ্চারণ বা স্বর-কম্পন ও প্রকৃতি সমান। কিন্তু এ' নিয়েও অনেকের ভেতর মতভেদ দেখতে পাওয়া

যায়। মতভেদের ভেতর যে প্রধান কয়েটটি মত পাওয়া যা় তারা মোটামুটি তিন চার রকমের। ক্রমবিকাশবাদীদের মধ্যে অনেকে বলেন : সামিক যুগেই প্রকৃতপক্ষে সামগান গাইবার রীতি প্রচলিত হয়। সামিক স্বর তাঁদের মতে গান্ধার-ঋষভ-ষড়্জ। তাঁরা লৌকিক গান্ধারস্বরকে সামের প্রথমস্বরের সংগে সমান ব'লে স্বীকার করেন। তারপর এই মতানুবর্তীদের মধ্যেও অনেকে বলেন যে, ঔড়ব (পাঁচ স্বরের) যুগেই প্রকৃতপক্ষে সামগান গাওয়া হ'ত। ঔড়ব রূপ যেমন : গা—রি—সা—নি—ধা। তাঁরা ঐ পাঁচটি স্বরের সংগে মধ্যম ও পঞ্চম—এই দু'টি স্বর সংযোগ ক'রে গান্ধারের পরিবর্তে মধ্যম থেকে স্বরের উৎপত্তি স্বীকার করেন, যেমন মা—গা—রি—সা—নি—ধা—পা। তাঁদের একথা বলবার তাৎপর্য এই যে, এই সাতটি অবরোহী স্বরের সমাবেশকেই তাঁরা মধ্যমগ্রানের রূপ ব'লে দেখাতে চান।^১

অন্য মতাবলম্বীরা বলেন : আর্চিক, গাথিক, সামিক ইত্যাদি ক্রমে সাতটি ক্রমবিকাশের ধারা স্বরের মধ্যে থাকলেও গোড়াকার দিকে তিন স্বরযুক্ত সামিক গানকেই সামগান বলা হ'ত, আর সে তিনটি স্বর হ'চ্ছে নি—সা—রি। কিন্তু এ'মতটিকে স্বীকার করা সমীচীন ব'লে আমরা মনে করি না, কেননা এর গতি নিম্ন থেকে উচ্চ দিকে নয়। তা'ছাড়া এই মতের বিপক্ষে আরও যুক্তি আছে।

ক্রমবিকাশের দিক থেকে আরও একটি মতের প্রচলন আছে। এই মতবাদীদের অভিমত যে, সামিক যুগেই সামগানের প্রথম প্রচলন হয়, তারপর তা স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সংপূর্ণ বিস্তার লাভ করে। সামবেদের প্রাতিশাখ্য পুস্তকসূত্রে সম্ভ্রাদায়ভেদের উল্লেখ আছে। তৈত্তিরীয়প্রাতিশাখ্যেও তাই। নারদীশিক্ষায় নারদ বিভিন্ন স্বর-সংখ্যার প্রয়োগের কথা স্পষ্ট উল্লেখ করেছেন। শেষোক্ত মতাবলম্বীদের সিদ্ধান্ত হ'ল : “সা—ম—প”—স্বর-তিনটিই সামিক স্বর এবং রাগবিবোধকার সোমনাথ এই নিদিষ্ট স্বর-তিনটিকে ‘স্বয়ংভূ’ (uncreated) নামে উল্লেখ করেছেন। সামতন্ত্রের নিয়মানুযায়ী এই সামিক স্বরগুলির গতি মন্ত্রের দিকে চালিত হ'লে তার উচ্চারণ ও আবৃত্তিপ্রণালী হয় ‘সা—মু—পু’। ষড়্জ এখানে মধ্য-সপ্তকের এবং মধ্যম ও পঞ্চম মন্ত্র-সপ্তকের। মধ্যম এদের কটিবন্ধ বা middle ও balancing স্বর। কিন্তু এই সিদ্ধান্ত কতটুকু সমীচীন তা পুণ্ড্রানুপুণ্ড্ররূপে বিচার ক'রে দেখার বিষয়।

১। উল্লেখ করা অসমীচীন হবে না যে, গ্রাম্যস্বরই সাধারণতঃ শাস্ত্রে ও লোকে প্রচলিত। গ্রাম প্রকৃতপক্ষে তিনটি নয়, সাতটি ছিল। চারটি গ্রাম প্রাচীন সমাজেই লুপ্ত হয়েছিল। পরে মধ্যম ও গান্ধারগ্রাম লুপ্ত হয়।

আরো একটি মত আছে যাতে ঋষভকে প্রথম স্বর বলা হয়। ঋষভ থেকে উদাত্ত ও অমুদাত্তের উৎপত্তি। আবার উদাত্ত ও অমুদাত্তের সংমিলিত রূপই পঞ্চম। তৃতীয় বিকাশে ষড়্জের উৎপত্তি। এটি অবশ্য নিছক দর্শন ও ক্রমবিকাশের দিক থেকে অমুমান, কেননা সামিক যুগে পঞ্চম, ঋষভ ও ষড়্জেরই উল্লেখ পাওয়া যায়, আর এ'টি বিকাশের প্রথম দিক হ'লে এ'কথা স্বীকার করতে হবে যে, এই স্বর-তিনটির গতি মস্তের দিকে অবরোহ-গতিতে (downward movement), স্বতরাং স্বর হিসাবে আমরা পাই 'প—রি—সা'। কিন্তু এই মতকে অমুসরণ করলে প্রকৃতপক্ষে 'প—রি—সা' হয় না, হয় 'রি—সা—পু', অর্থাৎ রি, সা=মধ্য এবং প=মন্দ্র সপ্তকের। যদি স্বীকার করা যায়—সাংগীতিক স্বরের উদ্ভব হয়েছিল বৈদিকের পরেকার যুগে একমাত্র লৌকিক আকারে, তা'হলেও স্বরের নির্দিষ্ট রূপের কোন সম্ভাবনা পাওয়া যায় না, কেননা বৈদিক স্বরের সংখ্যা ও নাম ব্রাহ্মণ, সংহিতা, প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষা প্রভৃতিতে অনেক জায়গায় পেয়ে থাকি।

মোটকথা সামগানে কি কি ও কতগুলি স্বরের ব্যবহার হ'ত তা নিয়ে আমাদের মধ্যে মতের বিরোধ বড় কম নেই। তবে মতানৈক্যের সূত্রপাত হয় তখনই যখন লৌকিকের স্বর-সংস্থানের দিক থেকে বৈদিক বা সামস্বরকে আমরা বিচার করতে বসি। সামস্বরের প্রথমাঙ্গের রূপ আমাদের সাধারণভাবে জানা নেই। তাছাড়া আজকাল সাম্প্রদায়িক রীতি বা রক্ষণশীলতার ধূয়া ধ'রে সাম-গায়করা যেভাবে সামগান আবৃত্তি করেন তা তাঁরা নিছক আত্মমানিক পদ্ধতির ওপর নির্ভর ক'রে করেন এ'কথা মনে করা যায়। ডাঃ আনন্ড এ. বাকে বলেছেন: "The Indian practice of handing down melodies from Guru to pupil leaves us to guess how much of the old music as sung today really belonged to the original compositions of the singers of old"। আমরাও এ'কথা অস্বীকার করতে পারি না। বর্তমানে প্রচলিত সামগানের পদ্ধতিতেও স্বর-প্রয়োগরীতির ভেদ বিশেষভাবে দেখতে পাই। যেমন পণ্ডিত শেষগিরি শাস্ত্রী-রচিত স্বরলিপির উদাহরণ দিতে গিয়ে শ্রীযুক্ত এন. এস. রামচন্দ্রন তাঁর *The Rāgas of Karnatic Music* পুস্তকের ১৩ পৃষ্ঠায় উল্লেখ করেছেন,

(১) নি সা সা রি রিসা নি সা রি সা নি সা র নি সা নি সা সা রি

অগ্ নি মী — লে পুরো হি তম্ যজ্ঞ শ্র — দে ব য় দ্বি জম্ —
প্রভৃতি

কিন্তু শ্রদ্ধেয় এন. এস. রামস্বামী আয়ার *Journal of the Music*

Academy, Vol. V, 1934, Nos. 1-4-সংখ্যায় এই মন্ত্রটির আবার স্বরলিপির রূপ দিয়েছেন,

(২) নু সম রি স নু সা র স নু স র নু স নু স রি

অ য়ি মী লে পু রো হিতং যজ্ঞ শ্র দেব য় দ্বি জং —প্রতৃতি
কিন্তু প্রাচীন অথবা সামবেদের রীতি অনুযায়ী এ'মন্ত্রের গান করার পদ্ধতি :

ও | অ য়ি মী লে | পু রো হি | তং | য জ্ঞ শ্র | দে ব ঃ | ঋ দ্বি জ ঃ | ...

শ্রদ্ধেয় রামস্বামী শাস্ত্রী এই ঋক্মন্ত্রের আবার দ্বিতীয় রকমের একটি আধুনিক গায়ন-রীতির উল্লেখ করেছেন :

(৩) সাস সাস সাস সা | স র গা রেস | স গা রি স | গ স গার গ |
হাউ হাউ হাউ বা | অ য়ি মী লে | পু রো হিতং | দে বে য় নি |
স গার সগার সাস | সাস সাস সা স | গা র রসগর |
ধি মাং আহং হাউ | হাউ হাউ বা য | জ্ঞ শ্র দেবাং |
স গ র || —ইত্যাদি
য় দ্বি জং ||

এখানে কিছু কিছু উচ্চারণ ও স্বরভেদের উল্লেখ আছে। যেমন (১) প্রথম উদাহরণে আমরা নি-সা-রি (নি = মন্ত্র এবং সা-রি = মধ্য-সপ্তক) স্বর তিনটি পাই ; (২) দ্বিতীয়টি প্রথমটির অনুরূপ রীতি এবং মনে হয় তিনি শ্রদ্ধেয় শেষগিরি শাস্ত্রীর উদাহরণ ছবছ উল্লেখ করেছেন। কিন্তু (৩) তৃতীয়টিতে 'সা-রি-গ' বা 'গা-রি-সা'-ই বেশী এবং মাঝে মাঝে দৈবত-স্বরকেও স্পর্শ করেছে। কাজেই 'নি-সা-রি' এবং 'গ-রি-সা' এই রীতি-দু'টির মধ্যে স্বর-সংস্থানের দিক থেকে সামঞ্জস্য নির্ণয় করা বড় দুঃস্বপ্ন।

আর একটি মন্ত্র : “ও অগ্ন আয়াহি বীতয়ে গৃহানো হবাদাতয়ে” প্রতৃতির গায়নরীতি ও স্বরের ব্যবহার সম্পূর্ণ আলাদা। লক্ষ্যণ শংকরভট্ট আব্রিড়-সামবেদী মহাশয় এই মন্ত্রটির স্বরলিপি দিতে গিয়ে “নি-সা-রি-গ-ম” এই পাঁচটি স্বরের প্রয়োগ করেছেন এবং শ্রদ্ধেয় রামস্বামী আয়ার ‘নি-সা-রি-গ-ধ’ এই পাঁচ স্বর ব্যবহার করেছেন।

এ' দু'টির ভেতর স্বরের ভিন্নতা আছে। কিন্তু এটা ঠিক যে—‘গ-রি-সা’ এই তিন স্বরের ব্যবহারই এই গানে বেশী। কিন্তু তা'হলেও এ'থেকে বলা যায় না যে, সামগানের

প্রথমে একমাত্র ‘গ-রি-সা’ স্বর-তিনটিই ব্যবহৃত হ’ত। শ্রদ্ধেয় রামস্বামী নারদীশিকার “সামস্তু ত্র্যস্তরম্”-সূত্রের প্রমাণ দেখিয়ে ‘গ-রি-সা’ স্বর তিনটিকে সামিক স্বর ব’লে প্রমাণ করতে চেষ্টা করেছেন। তাঁর উদ্দেশ্য ‘গ-রি-সা’-স্বর-তিনটি পরে বিকাশলাভ ক’রে গান্ধারগ্রামে পরিণত হয়েছে। এ’জন্য অনেকে এই গান্ধারগ্রামকে বৈদিক বা সামগানের স্বরসম্বন্ধ বা “মার্গসংগীত” ব’লে উল্লেখ করেন।

সামগানে হ্রস্ব, দীর্ঘ ও প্লুত স্বরের ব্যবহার ছিল এবং এখনও আছে। নারদী ও মাণ্ডুকীশিকায় স্বর নির্দেশ করার জন্য অঙ্গুলির ব্যবহার করা হ’ত এবং বর্তমান কালে সামগানকারীরাও সেই ধারা বজায় রেখেছেন। যেমন নারদীশিকার উল্লেখ করেছেন :

অঙ্গুষ্ঠশ্রোত্তমে ক্রুষ্ঠোহঙ্কুর্মে প্রথমস্বরঃ ।

প্রাদেশিষ্ঠাং তু গান্ধারঋষভস্তদনস্তরম্ ॥


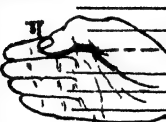
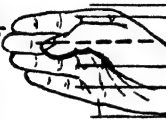



অনামিকায়াং ষড়্জস্ত কনিষ্ঠিকায়াং চ দৈবতঃ ।

তস্তাদস্তাচ্চ যোক্তাস্ত নিষাদং তত্র বিভ্রসেং ॥

মাণ্ডুকীশিকায় আবার “মধ্যমায়াং তু পঞ্চমঃ” কথাগুলি উল্লিখিত হয়েছে। কিন্তু তাতে তেমন কিছু আসে যায় না, তবে অঙ্গুলি ব্যবহারেও যে সম্ভ্রাদায়ভেদ ছিল তা স্পষ্ট বোঝা যায়। সামগানে অঙ্গুলি-ব্যবহারের নিদর্শন পরে দেওয়া হ’ল।

নারদীশিকার শ্লোকগুলিতে আর একটি বিষয় লক্ষ্য করার আছে। শিকার নারদ বৈদিক সামগানের পর্ষায়ে ক্রুষ্ঠ ও প্রথম এ’ দু’টি স্বরের উল্লেখ ক’রে দ্বিতীয় ও তৃতীয়াদির স্থানে গান্ধার, ঋষভ, ষড়্জ, দৈবত ও নিষাদ এই লৌকিক স্বরগুলির উল্লেখ করেছেন। এখানে বৈদিক ও লৌকিক দু’টি বিভাগের ওপর নারদ আদৌ জোর দেন নি। তাঁর এই প্রচেষ্টা থেকে বরং আমরা এ’কথা অনুমান করতে পারি যে, বৈদিকোত্তর যুগে সামগানের প্রথম, দ্বিতীয়াদি স্বর তখনকার সমাজে অপ্রচলিত হ’য়ে গিয়েছিল, লৌকিকের ছিল সর্বত্র আদর ও প্রচলন। নারদের দৃষ্টিও ছিল ‘দেশী-সংগীত’ ও লৌকিকের ওপর। তবে “য সামগানাং প্রথমঃ স বর্ণোন্মধ্যমঃ স্বরঃ” এই ইংগিত বা পরিচয়কে তিনি অব্যাহত রেখেছিলেন, কেননা “অঙ্গুষ্ঠশ্রোত্তমে” প্রভৃতি কথার সূচনায় তিনি ক্রুষ্ঠ তথা ‘পঞ্চম’ স্বর থেকে পরিচয় দিতে আরম্ভ করেছেন, আর সেই অনুযায়ী বৈদিক ‘প্রথম’-স্বর লৌকিকের ‘মধ্যম’-স্বর হয়। কিন্তু দ্বিতীয়-স্বরের বেলায় তিনি আর বৈদিক ক্রমকে অটুট রাখতে পারেন নি। যাই হোক, এই আলোচনার অবতারণা ক’রে আমরা এই কথাই বলতে চাই যে, আধুনিক কালের সামগানকারীরা যদিও সামগানের আবৃত্তিতে পুরুষানুক্রমিক ধারাকে বজায় রেখেছেন, তা হ’লেও প্রকৃতপক্ষে তাঁরা সামগানের ক্রুষ্ঠাদি স্বরকে বর্তমান পদ্ধতিতে মোটেই

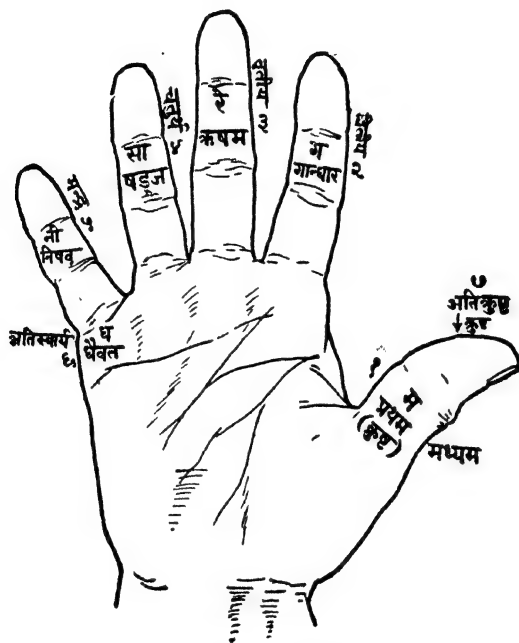
ব্যবহার করেন না, হুতরাং বৈদিকের স্বর-সংস্থান ও আসল রূপ তাঁরা জানেন না

	<p>১</p> <p>২</p> <p>৩</p> <p>৪</p> <p>৫</p>	<p>প</p> <p>ম *</p> <p>ন</p> <p>ত</p> <p>দ</p> <p>ধ</p>
	<p>১</p> <p>২</p> <p>৩</p> <p>৪</p> <p>৫</p>	<p>প</p> <p>ম *</p> <p>ন</p> <p>ত</p> <p>দ</p> <p>ধ</p>
	<p>১</p> <p>২</p> <p>৩</p> <p>৪</p> <p>৫</p>	<p>প</p> <p>ম</p> <p>ন *</p> <p>ত</p> <p>দ</p> <p>ধ</p>
	<p>১</p> <p>২</p> <p>৩</p> <p>৪</p> <p>৫</p>	<p>প</p> <p>ম</p> <p>ন</p> <p>ত *</p> <p>দ</p> <p>ধ</p>
	<p>১</p> <p>২</p> <p>৩</p> <p>৪</p> <p>৫</p>	<p>প</p> <p>ম</p> <p>ন</p> <p>ত</p> <p>দ *</p> <p>ধ</p>
	<p>১</p> <p>২</p> <p>৩</p> <p>৪</p> <p>৫</p>	<p>প</p> <p>ম</p> <p>ন</p> <p>ত</p> <p>দ</p> <p>ধ *</p>

(১) স্বর অনুযায়ী অঙ্গুলির স্থান

বলতে হবে, কেননা তাঁরা এখনকার সামগানের লৌকিক স্বরকে অন্তর্ভুক্ত ক'রেই গান করেন। তবে একথা দাবী করতে পারেন যে, বৈদিক সামন্ত্রেরই তাঁরা আয়ত্তি করেন,

কারণ নারদের সমীকরণ বা identification থেকে বৈদিক স্বররূপকে লৌকিকের মারফতে চিনে নিতে ও উচ্চারণ করতে কষ্ট পেতে হয় না।



(২) প্রত্যেকটি অঙ্গুলিতে স্বরস্থান

পরিণেবে পুনর প্রসিদ্ধ সামগায়ক লক্ষণ শংকরভট্ট দ্রাবিড় মহাশয়ের গায়ত্রীমন্ত্রের সাম-স্বরলিপির উল্লেখ ক'রে সামগানের আলোচনা এখানে শেষ করবো। যেমন,

(১)

ঋক্ছন্দঃ ॥ ওঁ । তংসবিতুর্বরেণ্যং । ভর্গো দেবশ্চ ধীমহী । ধियो যো নঃ প্রচোদয়াৎ ॥

(২)

সামগানঃ ॥ স—নি রি রি রি রি রি—রি রি রি—রি রি—রি রিরিরি রি রিশা—২
ও—ম্ । তংসবিতুর্বরেণ্যো—ম্ । ভা র্গো দেবশ্চ মহী— ।

সারি রি রি রি সা রিসা রিসা রি রিরি সা—রি রি সা নি-ধু-পু

ধিয়ো যো নঃ প্রচো ১ ২ ১ ২ | হি মৃ আ২ । দা যো—আ—২ ৪ ৫ ॥

এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, এই গায়ত্রীসামগানে—‘নি-রি-সা ধু-পু’ অথবা অবরোহণ (downward) গতিতে—রি-সা নি-ধু-পু (রি সা = মধ্য ও নি-ধু-পু = মস্ত্র) এই পাঁচটি স্বরের মাত্র ব্যবহার হচ্ছে।

বৈদিক সামগানের প্রচলিত সাতস্বরের নাম ক্রুষ্ঠ, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মস্ত্র, অতিস্বাধ্ব। এ’ছাড়া শিক্ষাগুলিতে বৈদিক বিকল্প স্বর হিসাবে অভিনিহিত, প্রাঙ্গিষ্ঠ, জাত্য, ক্ষৈপ্র, পাদবৃন্ত, তৈরবঙ্গন ও তিরবিরামের (বা তৈরোবিরাম) নামও পাওয়া যায়। ছান্দোগ্য উপনিষদে (১।১২।১) সমগানের বিনদি, অনিরুক্ত, মৃদু, লক্ষ্ম, ক্রৌঞ্চ ও অপধ্বাস্ত এই সাতটি গৌণ স্বরও উল্লিখিত হয়েছে।

বৈদিক গানের কতকগুলি যজ্ঞবেদীর পাশে গাওয়া হ’ত। শতপথব্রাহ্মণে ঋত্বিক ও ঋত্বিক-পত্নীদের নৃত্য-গীতের উল্লেখ আছে। যজ্ঞদেবীকে ঘিরে ঋত্বিকরা সাতস্বরে লীলায়িত সামগান করতেন ও তাঁদের পুরনারীরা করতালি দিতে দিতে তালে তালে অগ্নিকুণ্ডের চারদিকে নৃত্য করতেন। বৈদিক সংগীত হংকার, প্রস্কাব, উদগীথ, প্রতিহার, উপদ্রব, নিধন ও প্রণব এই সাতভাগে বিভক্ত ছিল। বৈদিক যুগে বীণা, বেণু, ছন্দুভি প্রভৃতি বাজের প্রচলন ছিল।

॥ ব্রাহ্মণ-সংহিতা, শিক্ষা ও প্রাতিশাখ্যের যুগ ॥

তৈত্তিরীয়, ঐতরেয়, শতপথ প্রভৃতি ব্রাহ্মণে সংগীতের নিদর্শন যথেষ্ট পরিমাণে আছে। তৈত্তিরীয়, ঐতরেয় প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যে আমরা সাংগীতিক উপাদানের প্রমাণ পাই। ‘ত্রীণি স্থানানি’ বা ‘উরঃকণ্ঠশিরাস্থকানি শরীরে’ প্রভৃতি কথার দ্বারা একদিকে তিনটি স্বর তথা তিনটি স্থানস্বর অম্বদান্ত (মস্ত্র), স্বরিত (মধ্য) ও উদান্তের (তার) কথা ও অপরদিকে বৈদিক সাত স্বরের উল্লেখ করা হয়েছে।

‘সপ্তস্বরান্ প্রবক্ষ্যামি তেবাং চৈব বলাবলম্।

* * * *

অভিনিহিতঃ প্রাঙ্গিষ্ঠো জাত্যঃ ক্ষৈপ্রশ্চ পাদবৃন্তশ্চ।

তৈরোবঙ্গনঃ ষষ্ঠস্তিরোবিরামশ্চ সপ্তমঃ ॥’

তৈত্তিরীয়, ঐতরেয়, ঋক্, সাম প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যে বৈদিক প্রথমাদি ও লৌকিক ষড়্জাদি স্বরের নাম করা হয়েছে। যাজ্ঞবল্ক্য, মাধ্যমিন, বর্ণরত্নপ্রদীপিকা, প্রাতিশাখ্য-

প্রদীপ, মাথুকী, নারদী প্রভৃতি শিক্ষায়ও সংগীতের পরিচয় দেওয়া হয়েছে। অভিনিহিত প্রভৃতি সাতটি বিকল্প স্বরের জায়গায় বর্ণরত্নপ্রদীপিকায় ‘আষ্টৌ স্বরান্’ স্বীকৃতিতে ‘তথাভাব্য’-কে নিয়ে আটটি স্বরের উল্লেখ আছে। অত্যাগ্ন সমস্ত প্রাতিশাখ্যকাররা সাতটি স্বরের কথাই বলেছেন। শুক্লযজুঃপ্রাতিশাখ্যকার ১২৭ সূত্রে ‘সপ্ত’-স্বর ও টীকাকার কাত্যায়ন ঐ সপ্তস্বরকে ষড়্জাদি স্বর ব’লে উল্লেখ করেছেন। প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলিতে বর্ণ ও দেবতাদের (শুক্লযজুঃ ৮।৩১) নাম উল্লিখিত হয়েছে।

নারদীশিক্ষায় সংগীতের পরিচয় বিস্তৃত ও স্পষ্টভাবে পাই। নারদীশিক্ষায় বৈদিক ও লৌকিক এই উভয় সংগীতের ধারা বেশ স্পষ্ট। যেমন—প্রথম কণ্ডিকার দ্বিতীয় শ্লোকে নারদ আচিক, গাথিক, সামিক প্রভৃতি সাতটি বৈদিক স্তরের তথা স্বরের নামোল্লেখ করেছেন এবং ‘একান্তরস্বরো জ্যাহ্নু গাথাহ্নু দ্বান্তরঃ স্বরঃ’ শ্লোকে তাদের পরিচয় দিয়েছেন। এই সব গান যে যজ্ঞে ব্যবহৃত হ’ত তা নারদের ‘যে যজ্ঞেহু প্রযুক্ততে’ শব্দগুলি থেকে বোঝা যায়। তা’ছাড়া সামপ্রাতিশাখ্যকার বলেছেন,

‘এতৈর্ভাবৈস্ত গায়ন্তি সর্বাঃ শাখাঃ পৃথক্-পৃথক্ ।

পঞ্চশ্বেব তু গায়ন্তি ভূয়িষ্ঠানি স্বরেষু তু ॥

সামানি ষট্শ চাত্তানি সপ্তশ্চ বে তু কোথ্মাঃ’

সামগান শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন স্বরে গাওয়া হ’ত। নারদ তাঁর শিক্ষায় উল্লেখ করেছেন,

‘কঠকালাবপ্রবৃত্তেষু তৈত্তিরীয়াহ্বরকেষু চ ।

ঋগ্বেদে সামবেদে চ বক্তব্যঃ প্রথমঃ স্বরঃ ॥

বাজসনেয়ি, তৈত্তিরীয়, ঋক্, সাম প্রভৃতি বেদের অস্থগামীরা ভিন্ন ভিন্ন বৈদিক স্বর প্রয়োগ ক’রে সামগান করতেন। নারদ ষড়্জাদি সাতটি মার্গ ও দেশী স্বর এবং তাদের বর্ণ ও দেবতাদের উল্লেখ করেছেন। সংগীতের তিনটি গ্রাম সম্বন্ধে বলেছেন,

‘ষড়্জমধ্যমগান্ধারাস্বরো গ্রামা প্রকীর্তিতাঃ ।

ভূর্লোকাজ্জায়তে ষড়্জো ভুবলোকোচ্চ মধ্যমঃ ॥

স্বর্গান্নাগ্রজ্জ গান্ধারো নারদশ্চ মতং যথা ।’

গ্রাম-তিনটির নাম ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার। এদের মধ্যে স্বর্গে (?) গান্ধারগ্রামের প্রচলন হওয়ায় পৃথিবীলোক থেকে তার লোপ পেয়েছে। বর্তমানে মধ্যমগ্রামেরও নেই, আছে মাত্র ষড়্জগ্রামের প্রচলন। নারদ তিনটি গ্রামের মূহঁনাদের পরিচয়

দিয়েছেন। দেবতা, পিতৃ ও গন্ধর্বভেদে মুর্ছনাদের নাম আবার ভিন্ন ভিন্ন। দেবতাদের মুর্ছনা—নন্দী, বিশালা, স্মৃথী, চিত্রা, চিত্রবতী, স্মৃথী—এই সাতটি। পিতৃগণের মুর্ছনা—আপ্যায়নী, বিশ্বভূতা, চন্দ্রা, হেমা, কপদিনী, মৈত্রী, বাহতী সাতটি। গন্ধর্বরা দেবতাদের সাতটি মুর্ছনা ব্যবহার করত। এছাড়া সাতটি স্বরের মুর্ছনাদেরও উল্লেখ করতে তিনি ভুলেন নি। যেমন,

‘ষড়্জে তৃত্তরমস্ত্রা শ্রাদৃষভে চাভিরুদগতা।

অশ্বক্রান্তা তু গান্ধারে তৃতীয়া মুর্ছনাস্থতা ॥

মধ্যমে খলু সৌবীরা হৃদ্যকা পঞ্চমে স্বরে।

ধৈবতে চাপি বিজ্ঞেয়া মুর্ছনা তৃত্তরায়তা ॥’

আরো একটি লক্ষ্য করার বিষয় যে, নারদ শিক্ষার গ্রামরাগদের উল্লেখ করেছেন—যদিও গ্রামরাগদের বিস্তৃত পরিচয় তিনি দেন নি। নারদার ১৪শ কণ্ডিকার ৫৯।১০।১১ শ্লোকগুলিতে তিনি মধ্যমরাগ, কৌশিকমধ্যম প্রভৃতি রাগদেরও নামোল্লেখ করেছেন। টীকাকার ভট্টশোভাকর মধ্যমরাগ সম্বন্ধে বলেছেন : ‘যত্র গানং মধ্যরাগে মধ্যমস্ত্র গ্রামে তং নিষাদং ষাড়বং জানীয়াং, গান্ধারাভাবাং ষাড়বং স্বরপঞ্চকেন গীয়মানস্ত্র মধ্যমস্ত্রোদিতত্বেন লক্ষণং ক্রিয়তে’। নারদ ‘ষাড়বং বিছাং’ বলেছেন। এছাড়া ১০—১১ শ্লোক-দ্বিটিতে মধ্যমগ্রাম থেকে ‘কৌশিক’ বা কৈশিক-মধ্যম-রাগের উল্লেখ করেছেন। তিনি কৈশিকরাগের নিদর্শন দিয়েছেন ঋষি কশ্যপের নাম ক’রে—‘কশ্যপঃ কৈশিকং গ্রাহ’। কশ্যপ একজন সংগীতশাস্ত্রাভিবিৎ। অনেকে পঞ্চভরতের মধ্যে মতং-ভরতের মতো কশ্যপ-ভরতের নামোল্লেখ করেন। কশ্যপ যে সংগীতশাস্ত্রের একজন কৃতবিদ্বৎ প্রমাণিক ব্যক্তি ছিলেন তা নারদের উদ্ধৃতি থেকেও স্পষ্ট বোঝা যায়। তাছাড়া যারা মনে করেন শিক্ষাকার নারদের সময়ে রাগপদ্ধতির প্রচলন ছিল না, তাঁরাও বুঝবেন তাঁদের বিশ্বাস কতটুকু ভিত্তিহীন। নারদ বৈদিক ও লৌকিক ‘দশবিধ’ গানের উল্লেখ করেছেন, যেমন রক্ত, পূর্ণ, অলংকৃত প্রভৃতি।

আর একটি বিষয় উল্লেখযোগ্য যে, নারদ তাঁর শিক্ষায় বেণু ও বীণা—বৈদিক ও লৌকিক দু’টি গানের স্বরগুলির পরস্পরের মধ্যে একটা এক্যমূলক যোগসূত্র দেখাবার চেষ্টা করেছেন। এই যোগসূত্র রচনা ভারতীয় সংগীতের ইতিহাসে একটি অমূল্য সম্পদ। নারদীশিক্ষার বিষয়বস্তু আলোচনা করলে দেখা যায়, নারদের সময়ে বৈদিক গান তথা সামগান সীমাবদ্ধ হ’য়ে পড়েছিল এবং একমাত্র সামগ ব্রাহ্মণেরাই সামগান আবৃত্তি করতেন। সামগানের সাতস্বর এবং মার্গ ও দেশী গানের সাতস্বর যে পরস্পর ভিন্ন একথাও আমরা পূর্বে বলেছি। এ’দুটি সংগীতের ধারা সমান্তরাল সরলরেখার মতো নারদীশিক্ষার (খৃষ্টীয় ১ম) আগে পর্যন্ত তদানীন্তন সমাজে প্রচলিত ছিল। দু’টি

ধারার পরম্পরের মধ্যে ঐক্যস্থত্র বা সম্পর্কের কোন নিদর্শন ছিল না। শিক্ষাকার নারদই সর্বপ্রথম ছুটি ধারার মধ্যে একটি মাতালী পাঠালেন পরম্পরের স্বরের মধ্যে একটি সমভাব দেখিয়ে। নারদ বলেছেন,

‘যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেনোর্মধ্যম স্বরঃ ।

যো দ্বিতীয়ঃ স গান্ধারতৃতীয়স্থঃ স্মৃতঃ ॥

চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমো দৈবতো ভবেৎ ।

‘ষষ্ঠো নিষাদো বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্মৃতঃ ॥’

সামগানের যেটি প্রথম স্বর—তার কংপন-সংখ্যা ও স্বরস্থানের সংগে লৌকিক গানের মধ্যমের মিল আছে। এভাবে দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মঙ্গ, অতিস্বার্থ ও ক্রুষ্ঠের সংগে গান্ধার, ঋষভ, ষড়্জ, দৈবত, নিষাদ ও পঞ্চমের ঐক্য আছে। অবশ্য এই মিতালী-পাঠানোর প্রচেষ্টা দ্বিতীয়বার বেদভাষ্যকার সাযনাচার্য ও করেছেন। তিনি ঋগ্বেদভাষ্যোপ-ক্রমণিকায় ও সমবিধানব্রাহ্মণে এর পরিচয় দিয়েছেন। কিন্তু নারদ ও সাযণের মধ্যে পার্থক্য হ’ল : নারদ লৌকিক নীতির অম্লসরণ ক’রে আরোহীভাবাপন্ন (upward) স্বরের গতি দেখিয়েছেন, আর সাযন বৈদিক রীতি অম্লসায়ী অবরোহভাবাপন্ন (downward) ব’লে তাদের উল্লেখ করেছেন। অর্থাৎ নারদ অতিস্বার্থ ও নিষাদের ভেতর যেখানে ঐক্য দেখিয়েছেন, সেখানে সাযন অতিস্বার্থের সংগে ষড়্জের মিতালী পাঠিয়েছেন। উল্লেখ করার বিষয় যে, বৈদিক স্বরগুলির গতি উচ্চ থেকে নীচে (descending) এবং লৌকিক স্বরের গতি তার বিপরীত (ascending)।

॥ রামায়ণ ও পুরাণের যুগ ॥

রামায়ণ, মহাভারত, হরিবংশ এবং মার্কণ্ডেয়পুরাণ, বায়ুপুরাণ, বৃহদ্রমোক্তর-পুরাণ প্রভৃতির মধ্যে সংগীতের বিবরণ পাওয়া যায়। রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশের কথা ছেড়ে দিলে বৃহদ্রমোক্তরপুরাণ ও বায়ুপুরাণেই সংগীতের আলোচনা বিশেষভাবে আছে। রামায়ণের বালকাণ্ডে আছে,*

‘গায়ন্তো নৃত্যমানাশ্চ বাদয়ন্ত্যস্ত রাঘব ।

আমোদং পরমং যগ্মুর্ভারভরণভূষিতাঃ ॥’

এখানে নৃত্য গীত ও বাজের কথা বলা হয়েছে। নৃত্য, গীত ও বাজের সংমিশ্রণই ‘সংগীত’।^৫

৪। রামায়ণ (যুগাং) ৩২ সর্গ, ১৩ শ্লোক।

৫। (ক) ‘গীতঃ বাদ্যং তথা নৃত্যং ত্রয়ং সংগীতমুচ্যতে।’—সংগীতরত্নাকর ১২১

রামায়ণের ৭৩ সর্গে যেখানে শ্রীরামচন্দ্রের বিবাহ ও ধর্মুর্ভঙ্গ হচ্ছে সেখানে ‘গীতবাদিত্র’, ‘ননুতুঃ’ প্রভৃতি শব্দ ছাড়া ‘হুমুভি’, ‘দেবহুমুভি’ প্রভৃতি বাতের উল্লেখ আছে। তা’ ছাড়া বীণাযোগে যেখানে কুশী-লব রামচরিত গান করছেন সেখানে তাঁরা তান, অলংকার, মূর্ছনা প্রভৃতির সাহায্য নিয়েছেন। যেমন,

‘শুশ্রাব তন্তাল-লয়োপপন্নং সর্গাঘিতং স্বরশব্দযুক্তম্।

তন্নীলয়-বাঞ্জনযোগযুক্তং কুশীলবাভ্যাং পরিগীয়মান ॥’^৬

অযোধ্যাকাণ্ডে ‘মনঃকর্ণস্থখাবাচ’, ‘শুশ্রাব’ শব্দগুলির উল্লেখে রাগের অস্তিত্ব যে রামায়ণের যুগে ছিল একথা বোঝা যায়। দেব, দানব, গন্ধর্ব, কিন্নর ও নাগবংশীয় শিল্পীদের পরিচয় পাওয়া যায়। ‘গায়কাঃ * * নিগদন্তুঃ পৃথক্ পৃথক্’^৭ শ্লোকটি থেকে ভিন্ন ভিন্ন গায়ক-সম্প্রদায় যে রামায়ণের যুগে (খৃঃ পূঃ ৪০০) ছিল একথা প্রমাণ হয়। তখনকার সময়ে রাজারা গায়ক-সম্প্রদায়কে ‘স্তাবক’-শ্রেণী বা চারণদলভুক্ত হিসাবে নিজেদের রাজসভায় বৃত্তি দিয়ে রাখতেন। সংগীতবিশেষজ্ঞা অপ্সরাগণের উল্লেখও রামায়ণে আছে।

একটি বিষয় উল্লেখযোগ্য যে, অযোধ্যাকাণ্ডের ২১ সর্গের ৪৬-৪৭ শ্লোকে ভরত ও ভরদ্বাজের নাম উল্লিখিত হয়েছে। যেমন,

‘এতে গন্ধর্বরাজানো ভরতস্ত্রাগ্রতো জগুঃ’

* * * *

উপনৃত্যন্ত ভরতং ভরদ্বাজস্ত শাসনাং ॥’^৮

এখানে ভরদ্বাজের কথা ছেড়ে দিলেও এই ভরত কে—এই প্রশ্ন জাগে। টীকাকার নিঃশংসয়ে মন্তব্য করেছেন : ‘পূর্বাচার্ধেন ভরতেন নিমিতম্’। পূর্বাচার্ধ ভরত অবশ্যই নাট্যশাস্ত্রকার ভরত নন, ইনি খৃষ্টপূর্বাব্দের ব্রহ্মভরত, আর ব্রহ্মভারতের নাম রামায়ণে উল্লেখ থাকায় তিনি যে রামায়ণের যুগের আগেকার লোক একথা অহুমান করা অসংগত নয়।

রামায়ণের পর মহাভারত ও হরিবংশ-পুরাণের যুগ। হরিবংশে ‘আগাঙ্কার-গ্রামরাগম্’ (২৪।৭২—২৬) শব্দগুলি থেকে বোঝা যায়—‘গাঙ্কারগ্রাম’ মহাভারত ও হরিবংশের যুগে প্রচলিত ছিল এবং তখনও তা একমাত্র স্বর্গের জন্ত নির্দিষ্ট হয়নি (?)।

(খ) ‘গীতং বাস্তা তথা নৃত্যং চ ত্রয়ং সংগীতমুচ্যতে’।—মকরন্দ ১।৩, ২।

৬। এ’ছাড়া ‘শুশ্রাব রামচরিতং’—রামচরিত গানের সময় ‘ত্রিহাব-করণাঘিতম্’—মন্ত্র, মধ্য ও তার সপ্তকে লীলায়িত করে ‘সমস্তাল সমঘিতম্’—সংযত লয় ও তাল প্রদর্শন করছেন।

৭। রামায়ণ, অযোধ্যাকাণ্ড, ৩৫ সর্গ, ২য় শ্লোক।

তা ছাড়া সাতস্বরে লীলায়িত ছ'টি গ্রামরাগ (—ষড়্গ্রামরাগাদি—৮৯৬৮), ভিন্ন ভিন্ন রাগ, তিন স্থান (মন্দ্র, মধ্য ও তার), মূর্ছনা, নৃত্য, নাট্য ও বাস্তব—এ' সবেসবও তখন প্রচলন ছিল। গাথা ও সামগানের সাধনা হরিবংশের যুগে অব্যাহত ছিল। বিশেষ ক'রে হরিবংশের হরিবংশপর্ব ও ভবিষ্যপর্বে গাথা, গান, উদ্গান ও সামগানের পরিচয় পাওয়া যায়। 'অক্ষয়ুং সামগং বিপ্রং সদন্তং সদনং সদঃ' (হরি-৪১৬), ভবিষ্যপর্বে—'ঋচশ্চ সঞ্চয়ঃ পূর্বঃ সামগানাং চ ভারত' (২৪১১), 'উদগায়মানং বিপ্রৈশ্চ সামভিঃ সামগৈর্হরিম্' (১১৫৫) প্রভৃতির উল্লেখ আছে। যজ্ঞশালায় উদ্গাতারা যে গান করতেন তার প্রমাণ পাওয়া যায় ভবিষ্যপর্ব ২১৯ শ্লোকে। যেমন,

‘গানপ্রভাষং সঞ্চক্রে গন্ধর্বাণামশেষতঃ।

অন্তোবাং চৈব বিপ্রাণাং গানং ব্রহ্ম-প্রভাষিতম্ ॥’

টীকাকার নীলকণ্ঠ এই শ্লোকটি সম্বন্ধে বলেছেন : ‘গানং প্রভাষ্যতে বুৎপাত্যতেহনেনতি গানপ্রভাষং গান্দর্বাণাম্, তথা ব্রহ্মাণি বেদে প্রভাষিতং গানং সামাখ্যাম্’। এই ব্রহ্মাই ব্রহ্মভরত—আদি-নাট্যশাস্ত্রী। এ'ছাড়া ১৯৬২, ২১১১২, ২১১৩৭, ৩৩১২৯, ৪৭৪৬, ৩৫১৩৩ শ্লোকগুলিতে গাথাগান যে হরিবংশ ও মহাভারতের যুগে গাওয়া হ'ত তার চাক্ষুষ প্রমাণ পাওয়া যায়।*

বিষ্ণুপর্বে ৮৯ অধ্যায়ে ৬৭-৬৮ শ্লোকে ছ'টি গ্রামরাগের উল্লেখ আছে :

‘ছালিক্যাগেয়ং বহুসমিধানং

যদেব গান্দর্বমুদাহরন্তি।

জগ্রাহ বীণামথ নারদস্ত

ষড়্গ্রামরাগাদিসমাবিধুক্তাম্ ॥’

নীলকণ্ঠ এই শ্লোকটির টীকায় মন্তব্য করেছেন : ‘ষট্গ্রামাঃ স্থানানি যেবাং রাগানাং **। তে মধ্যশুদ্ধভিন্নগৌড়মিশ্রীতরূপাঃ।’ ‘ষড়্গ্রামরাগাদি’ বলতে নীলকণ্ঠ ‘ষড়্জগ্রাম’ বলেন নি, তাঁর মতে ‘ষড়্গ্রামাঃ’—ছ'টি গ্রামরাগ। এই গান তথা গ্রামরাগগুলির উল্লেখ রত্নাকর প্রভৃতি পরবর্তী গ্রন্থগুলির মধ্যেও আছে।

৮। রামায়ণের অযোধ্যাকাণ্ডের ৬৫ সর্গে (৬ শ্লোক) গাথাগানের উল্লেখ আছে ; যেমন,

‘বাহুভ্যঃ পুণাশব্দাশ্চ বীণানাং চাপি নিঃস্বনাঃ।

আশীর্গচ্ছ চ গাথানাং পুরসামাস বেন্দ্র তৎ।’

টীকাকার উল্লেখ করেছেন : ‘গাথানাং কেবলশায়কানামাশীর্গেরমশীর্বাদপ্রধানং গানম্। যথা গাথা রাজ্ঞাঃ চরিত্রাদিশ্রুতিপাদিকান্তামাশীর্বাদঘটিতং গানমিত্যর্থঃ।’ রাজাদের কীর্তি-বশাদির বর্ণনাসূচক ও আশীর্বাদমূলক গানের নাম ‘গাথা’। ব্রাহ্মণ, সংহিতা, শিখা ও শ্রোতিশাস্ত্রের যুগে গাথাগানের প্রচলন ছিল। তখন দেবতাদের মহিমা-বর্ণনাতে গাথাগানের মাধুর্য লীলায়িত ছিল।

হরিবংশের বিষ্ণুপর্বে ৮৮-৮৯ অধ্যায়ে যাদবগণের জলক্ৰীড়ায় গীত-বাঁজের উল্লেখ পাওয়া যায়। মহারাজ উগ্রসেন বসুদেবকে রাজ্যভার দিয়ে শ্রীকৃষ্ণ ও যাদবগণের সংগে সমুদ্রযাত্রায় গমন করলেন।* তীর্থে জলক্ৰীড়ার সময় নৃত্য ও গীতবাঁজের আয়োজন হলো। অম্বরগণ জলদহুরের তালে তালে করতালি দিয়ে নৃত্য করতে লাগল। তাদের অপূর্ব বেশভূষা; শ্রীকৃষ্ণ ও যাদবগণ তা দেখে ও শুনে পরম-আনন্দ লাভ করলেন। বলদেবও রেবতীর সংগে করতালি দিতে দিতে নৃত্য করতে লাগলেন। সত্যভামা নৃত্য-গীতে উল্লসিতা হলেন। অর্জুন সমুদ্রযাত্রার জন্ত সেখানে উপস্থিত হ'য়ে শ্বভদ্রার সংগে নৃত্য-গীতে প্রবৃত্ত হলেন। নারদ সেই আনন্দোৎসব থেকে বাদ গেলেন না। রাত্রে শ্রীকৃষ্ণ সমবেত সকলকে ছালিক্য-সংগীত গান করার জন্ত আদেশ করলেন। নারদ ছ'টি গ্রামে লীলায়িত ছ' গ্রামরাগ বীণার সংগে আলাপ করলেন। অম্বরারা ভিন্ন ভিন্ন বাত্ময়, অর্জুন মৃদংগ ও শ্রীকৃষ্ণ বংশীধ্বনি করতে লাগলেন। অম্বরাদের নৃত্যের পর রূপসী রম্ভা অভিনয় করলেন; ছালিক্যগান গীত হ'তে লাগল। মহাভারতের বিরাটপর্বে বৃহন্নলাবেশী অর্জুনের বিরাটরাজকথা উত্তরাকে নৃত্য-গীত শিক্ষা দেওয়ার কাহিনীও বর্ণিত আছে (—সঙ্গীত ও সংস্কৃতি, ২য় ভাগ দ্রষ্টব্য)।

হরিবংশের বিষ্ণুপর্বে (৮৯ অধ্যায়ে, ৬৯-৭২ শ্লোকে) পাওয়া যায়,

‘মৃদংগবাছানপরান্ধ বাছান্

বরাপ্পরাস্তা জগুহঃ প্রতীতাঃ।

আসারিতাস্তে চ ততঃ প্রতীতা

রম্ভোখিতা সাভিনয়ার্থতজ্জ্ঞা ॥

* * * *

স্বগীতনৃত্যভিনয়ৈরুদারৈঃ ॥’

নৃত্যকারিণীদের ভেতর উর্বশী, হেমা, রম্ভা, মিশ্রকেশী, তিলোত্তমা, মেনকা প্রভৃতি অম্বরগণ ছিল। তারা নর্তকী প্রবেশ, ভিন্ন ভিন্ন বাঁজের সংগে অভিনয়, নাট্যশাস্ত্রের নিয়মামুযায়ী নৃত্য ও গান সংগম করত। নীলকণ্ঠ বলেছেন : ‘এবমেব নর্তকীপ্রবেশো ভরতশ্রামুদতঃ’, অর্থাৎ আদি-নাট্যশাস্ত্রকার ব্রহ্মাভরত-প্রদর্শিত নিয়মের তারা ব্যতিক্রম করত না।^{১০} অভিনয়-প্রসংগে দেখা যায়, বীণা ও মৃদংগযোগে ছ'টি গ্রামরাগ গান

৯। উগ্রসেনো নরপতির্বহুদেবশ্চ ভারত। নিক্ষিপ্তো নগবাধ্যক্ষো শেবাঃ সর্থে বিনির্গতাঃ।—
বিষ্ণুপর্ব ৮৮।৫

১০। এখানে উল্লেখযোগ্য যে, *The Nāṭyaśāstra and Bharata-muni* প্রসঙ্গে ডাঃ ক্রীমোনোমোহন যোষ উল্লেখ করেছেন : “* * of Bharatamuni. for in the *Rāmāyaṇa*, the *Mahābhārata* and the *Purāṇas* the name of this muni does not occur

করা হয়েছে, এমন সময় ‘রম্ভোথিতা সাভিনয়ার্থতজ্জ্ঞা’—অভিনয়চতুরা অপ্সরা রম্ভা প্রথমে রংগমঞ্চে প্রবেশ ক’রে অভিনয় করতে লাগল। তারপর (‘তয়াভিনীতে’) বিশালনেত্রা উর্বশী রংগমঞ্চে প্রবেশ ক’রে অভিনয়ে যোগদান করল—‘অথোর্বশী-চাকু-বিশালনেত্রা’। এভাবে মিশ্রকেশী, তিলোত্তমা, মেনকা প্রভৃতি অপ্সরারা সকলে অভিনয় সংপন্ন করলো। মুছনায়ুক্ত গ্রামরাগ নাট্যাভিনয়ে সর্বত্রই তখন গাওয়া হ’ত। প্রেক্ষাগার বা রংগমঞ্চের উল্লেখ হরিবংশে আছে: ‘স দৃষ্ট্বা সর্বনিমুক্তং প্রেক্ষাগারং নৃপোত্তমঃ’ (বিষ্ণু ২৮৬), ‘প্রেক্ষাগারঃ স কংসস্ত’ (বিষ্ণু ২৯১৫)।

মার্কণ্ডেয়পুরাণে সংগীত সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। মার্কণ্ডেয়পুরাণের উপাখ্যানটি নাগরাজ অশ্বতর, তাঁর ভ্রাতা কম্বল ও দেবী সরস্বতীকে অবলম্বন ক’রে রচিত। নাগরাজ অশ্বতর কঠোর তপস্বী ক’রে বিষ্ণুর জিহ্বারূপিণী দেবী সরস্বতীকে সন্তুষ্ট করলেন, দেবীও তাকে বর দিতে চাইলেন। অশ্বতর দেবীর কথা শুনে বলেন:

সহায়ং দেহি দেবি ত্বং পূর্বং কম্বলমেব মে।

সমস্তস্বরসম্বন্ধমুভয়োঃ সংপ্রযচ্ছ চ ॥’

‘হে দেবি, প্রথমে ভাই কম্বলকে আমার সহায়-রূপে নিয়োজিত করুন, তারপর আমাদের ছ’জনকে সমস্ত স্বরজ্ঞান দান করুন’। দেবী সন্তুষ্ট হ’য়ে অশ্বতর ও কম্বলকে বর দান করলেন: ‘সপ্তস্বরঃ গ্রামরাগাঃ সপ্ত পদগসত্তম’ প্রভৃতি। এ’থেকে আমরা মার্কণ্ডেয়-পুরাণে ষড়্জাদি সাত স্বর, পাঁচ রকমের গ্রামরাগ, শুদ্ধাদি পাঁচটি গীতি, মুছনা, একোনপঞ্চাশ তান, তিন গ্রাম, চার রকমের পদ, তিন তাল, তিন লয়, তিন যতি ও চার শ্রেণীর বাতের পরিচয় পাই। ‘তদ্বী’ শব্দেরও উল্লেখ আছে। নৃত্যশীলা বিখ্যাতী, ঘৃতাটী, উর্বশী, তিলোত্তমা প্রভৃতি অপ্সরাদের হাব-ভাব সহকায়ে অভিনয়ের উল্লেখ পাওয়া যায়। বাত্ব হিসাবে বেণু, বীণা, দদুঁর, পণব, পুঙ্কর, মৃদংগ, পটাহ ও দেবতন্দুভির পরিচয় মার্কণ্ডেয়-পুরাণে পাই।

বায়ুপুরাণের ৮৬৮৭-তম অধ্যায়েও সংগীতের প্রসঙ্গ আছে। সাতটি স্বর, তিন গ্রাম, একুশ মুছনা ও উনপঞ্চাশ রকমের তাল এবং এ’সকলের সমষ্টিতে স্বরমণ্ডলের আলোচনা বায়ুপুরাণে করা হয়েছে (—বায়ুপুরাণ ৮৬৩৬)। বায়ুপুরাণে শ্রুতি-বিভাগেরও উল্লেখ আছে। যেমন,

‘বিংশতির্মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জগ্রামশ্চতুর্দশ।

তথা পঞ্চদশেচ্ছন্তি গান্ধারগ্রামসংস্থিতান্।’

for a single time” (—Cf. *Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, June, 1932, No. 2, p. 374)। একথা ঠিক, কেননা রামায়ণ ও হরিবংশ-পুরাণে যে নাট্যোচারণ ভরতের উল্লেখ পাওয়া যায় তিনি ব্রহ্মভরত, খৃষ্টীয় অব্দের যুনি ভরত নন। ‘সংগীত ও সংস্কৃতি’, ২য় ভাগ অষ্টম।

মধ্যমগ্রামের মূর্ছনা সাতটি : সৌবীরী, কলোপবলা (?), শুদ্ধমধ্যমা, শার্ঙ্গী, পাবনী, ও দৃষ্টকা। নাট্যশাস্ত্রকার ভারতের মতেও মধ্যমগ্রামের মূর্ছনা সৌবীরী প্রভৃতি সাতটি। শিক্ষাকার নারদ, ভরত, মকরন্দকার নারদ, শার্ঙ্গদেব ও বায়ুপুরাণ অহুযায়ী মধ্যমগ্রামের মূর্ছনা তুলনা ক'রে দেখলে দেখা যায়,

শিক্ষাকার নারদ	ভরত	মকরন্দকার নারদ	রত্নাকরকার শার্ঙ্গদেব	বায়ুপুরাণ
আপ্যায়ণী	সৌবীরী	সংবীরী (রৌ)	সৌবীরী	সৌবীরী
বিশ্বভূতা	হরিণাশ্বা	হরিণাশ্বা	হরিণাশ্বা	হরিণাশ্বা
চন্দ্রা	কলোপনতা	কলোপনতা	কলোপনতা	কলোপবলা
হেমা	শুদ্ধমধ্যা	শুদ্ধমধ্যা	শুদ্ধমধ্যা	শুদ্ধমধ্যমা
কপর্দিনী	মার্গবী (মার্গী ?)	মার্দলী	মার্গী	শার্ঙ্গী
মৈত্রী	পৌরবী	পৌরকী	পৌরবী	পাবনী
বাহ্তী	হৃগ্গকা	হৃগ্গকা	হৃগ্গকা	দৃষ্টকা (?)

গান্ধারগ্রামের মূর্ছনা আগ্নিষ্টোমাদির বর্ণনা আছে। তবে নারদীতে গান্ধারগ্রামের 'পঞ্চদশেচ্ছন্তি' তথা পনেরটি মূর্ছনার সংগে সংগীত-মকরন্দের বা বায়ুপুরাণে গান্ধারগ্রামের মূর্ছনাদের নামের বিশেষ মিল নেই। যেমন,

(১) নারদীর মতে গান্ধারগ্রামের মূর্ছনা—নন্দা, বিশালা, হুম্বী, চিত্রা, চিত্রাবতী, স্থথা ও বলা।

(২) মকরন্দের মতে—সংরা, বিশালা, হুম্বী, চিত্রা চিত্রাবতী, শুভা ও আলাপা।

(৩) বায়ুপুরাণের মতে—আগ্নিষ্টোমিক, বাজপেয়িক, পৌত্তিক, আশ্বমেধিক, রাজস্বয়, চক্রবর্ণক, গোসব, মহার্ষ্টিক, ব্রহ্মদান, প্রজাপাত্য, নাগপক্ষাশ্রয়, গোতর, হৃগ্গকান্ত প্রভৃতি।

বায়ুপুরাণে গান্ধারগ্রামের আগ্নিষ্টোমিক, বাজপেয়িক প্রভৃতি মূর্ছনাগুলির নাম বৈদিক বলে মনে হয়। কতকগুলি পৌরাণিকও আছে। নারদীশিক্ষায় আগ্নিষ্টোমিক প্রভৃতি কয়েকটি বৈদিক নামযুক্ত মূর্ছনার উল্লেখ আছে। বায়ুপুরাণে মূর্ছনাগুলির নামের সার্থকতাও দেখানো হয়েছে। যেমন—হরিদেশে উৎপন্ন ব'লে হরিণাশ্বা, এর অধিদেবতা ইন্দ্র। মরুদেশ থেকে সৃষ্টি হয়েছে ব'লে শুদ্ধমধ্যমা, অধিদেবতা গন্ধর্ব। ৮৭-তম অধ্যায়ে ৪৬ শ্লোকের অবতারণায় গীতালংকার, স্থান, বর্ণ, বর্ণালংকার,

স্বরের মন্ত্র, মধ্য ও তার-স্থান অল্পসারে বিভাগ ও তাল প্রভৃতির পরিচয় দেওয়া হয়েছে। বায়ুপুরাণে তিনশত (‘ত্রিশতঃ’) গীতালংকারের উল্লেখ আছে। কিন্তু নাট্যাশাস্ত্রে আমরা তেত্রিশটি মাত্র অলংকারের পরিচয় পাই : ‘অলংকারাশ্চয়স্ত্রিংশদেমেতে ময়োদিতাঃ’। এগুলির নাম প্রসন্নাদি, প্রসন্নাস্ত প্রভৃতি। সংগীতরত্নাকরে ৬৩ রকম অলংকারের উল্লেখ করা হয়েছে। বায়ুপুরাণকার অলংকারের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন—‘* * স্বৈঃ স্বৈৰ্বৈণ প্রহেতবঃ। সংস্থানযোগৈশ্চ * *।’ অর্থাৎ নিজের নিজের অল্পগুণ, বর্ণ ও পদসমূহের যোগ-বিশেষকে ‘অলংকার’ বলে। পদ ও বাক্যের দ্বারা সংযুক্ত হ’লে তবে অলংকার অভিযুক্ত হয় : ‘বাক্যার্থপদযোগার্থৈরলংকারস্ত পূরণম্’ (—৮৭।৩)। ‘বর্ণ’ সম্বন্ধে বলতে গিয়ে পুরাণকার প্রকৃতিগত ১২-টি বর্ণের উল্লেখ করেছেন। তাছাড়া দেবতাদের অভিপ্রায় অল্পযায়ী তিনি ১৬ রকমের বর্ণেরও পরিচয় দিয়েছেন। স্থায়ী, সঞ্চারী, আরোহ ও অবরোহ প্রধানতঃ এই চারটি বর্ণ তখন সংগীতে ব্যবহৃত হ’ত : ‘চত্বার প্রকৃতো বর্ণাঃ * * স্থায়ী বর্ণঃ প্রসঞ্চারী তৃতীয়মবরোহম্। আরোহণং চতুর্থং তু বর্ণং বর্ণবিদো বিদুঃ’ (—৮৭।৫-৬)। স্থায়ী প্রভৃতি বর্ণের পরিচয়ও বায়ুপুরাণে দেওয়া হয়েছে। তা’ছাড়া স্ব-বিন্দুস্বর যে কলা-প্রমাণের দ্বারা সৃষ্টি হয় এবং কলাস্থান, ত্রাসিত, মক্ষিপ্ৰচ্ছেদন প্রভৃতি ১২ রকমের—এসব কথাও উল্লেখ আছে। অতীত আশ্চর্যের বিষয় যে, বায়ুপুরাণকার ‘রাগ’ সম্বন্ধে কোথাও কোন কথা বলেন নি, অথচ নারদীশিক্ষা, নাট্যাশাস্ত্র, বৃহদ্দেশী প্রভৃতি প্রাচীন গ্রন্থে ‘রাগ’ শব্দের উল্লেখ আছে।

বায়ুপুরাণের চেয়ে বৃহদ্রমপুরাণে সংগীতের আলোচনা আরো স্থম্পষ্ট। রত্নাকর ও রত্নাকরোত্তর গ্রন্থে প্রথমে যেমন যোগশাস্ত্রের অবতারণা ক’রে স্বরের মূলকেন্দ্র ‘নাদ’-এর পরিচয় দেওয়া হয়েছে, বৃহদ্রমপুরাণে সে’রকম আলোচনা দেখা যায়। বৃহদ্রমপুরাণে দম্বাবতী প্রভৃতি ঋতির উল্লেখ করা হয়েছে—যদিও দন্তিল বা ভরতের মতের সংগে তার মিল নেই। আশ্চর্যের বিষয় যে, এই পুরাণটিতে ‘রাগিণ্যশ্চৈব রাগাশ্চ’—রাগ ও রাগিণী শব্দের উল্লেখ আছে, যদিও বৃহদ্দেশীকার মতংগই সর্বপ্রথম রাগরূপের পরিচয় ও বিশ্লেষণ বিস্তৃতভাবে করেছেন। তা ছাড়া রাগ ও রাগিণী—এ’ধরণের স্ত্রী-পুরুষ বিচার অল্পসারে রাগ-রূপের পরিচয় সংগীত-মকরন্দকার নারদের সময় থেকে স্পষ্টভাবে উল্লেখ পাওয়া যায়। মকরন্দকারের পর শাঙ্কদেব (১২১০—১২৪৭ খৃঃ), স্বরমেলকলানিধিকার রামামতা (১৫৫০ খৃঃ), সত্রাগচন্দ্রদয় ও রাগমালা প্রণেতা পুণ্ডরীক বিট্টল (১৫৯০ খৃঃ), রাগবিবোধকার সোমনাথ (১৬০৯ খৃঃ), সংগীতসুধাকার গোবিন্দদীক্ষিত (১৬১৪ খৃঃ) ও সংগীতদর্পণকার দামোদর (১৬২৫ খৃঃ) প্রভৃতি রাগ ও রাগিণীদের পরিচয় দিয়েছেন। তবে দামোদরের সংগীতদর্পণেই

স্ত্রী-পুরুষ বিচারভেদে রাগ ও রাগিণীদের উল্লেখ স্পষ্টতরভাবে আছে। বৃহদ্রম-পুরাণে ‘রাগিণ্যশ্চৈব রাগাশ্চ’ শব্দগুলি থাকার জন্ত এই পুরাণটি অতি আধুনিক তথা ১৬শ বা ১৭শ শতাব্দীতে রচিত ব’লে মনে হয়। অধিকাংশ ঐতিহাসিকদের অভিমত যে, বেশীর ভাগ পুরাণ গুপ্তযুগে রচিত হয়। অনেকের মতে কতকগুলি পুরাণ তীর্থংকর মহাবীর ও তথাগত বুদ্ধের আগে ও কতকগুলি পরে রচিত হয়েছে। এমন কি ভারতের নাট্যশাস্ত্র সম্বন্ধেও এই অভিমত তাঁরা পোষণ করেন।^{১১}

বৃহদ্রমপুরাণের ১৪শ অধ্যায়ে আরোহী, অবরোহী ও সঞ্চারী এই তিনটি বর্ণের উল্লেখ আছে। এই পুরাণের মতে রাগসংখ্যা ৬টি : কামোদ, বসন্ত, মল্লার, বিভাষক, গান্ধার ও দীপক। রাগিণীদের সংখ্যাও প্রত্যেকের ৬টি ক’রে। যেমন, কামোদরাগের রাগিণী : মায়ুরী, তোটিকা (তোড়ীকা?), গৌড়ী, বরাড়ী, বিলোলিকা ও ধনাশ্রী (১৪৩২-৫০)। রাগদের পরিচারিকা এবং কিংকরদেরও পরিচয় দেওয়া হয়েছে। যেমন, গান্ধাররাগ মহাদেবের আস্থানে আবির্ভূত হলেন ও তার ধ্যান,

‘লসংস্রছেমাভরণং সমুজ্জল-

ম্বাবম্বুদাসমপূর্বস্বন্দরম্।

গৃহীতগীতাম্বরপংকলদ্বয়ম্।’ (—১৪৮৬)

গান্ধাররাগের আসন কল্পিত হয়েছে ‘স্বর্ণাসন’। গান্ধাররাগ সৃষ্টির পর মহাদেব আবার শ্রীহরি বিষ্ণুকে সন্তুষ্ট করার জন্ত শ্রী-রাগিণীর আলাপ করেছিলেন। এখানে ‘শ্রী’ রাগ নয়—রাগিণী। শ্রী-রাগিণীর ধ্যানও পুরাণকার সাবলীল ছন্দে বর্ণনা করেছেন।

বৃহদ্রমপুরাণে নারদের গানে যে রাগ-রাগিণীরা বিকলাঙ্গ হয়েছিল, সেই আখ্যানটি

১১। ডি. আর. রামচন্দ্র দীক্ষিতার উল্লেখ করেছেন : “A study of the Purāṇas shows that the earlier Purāṇas were composed in the period prior to Mahāvira and Gautama Buddha, while the later Purāṇas were composed in the epoch following the Buddha. * * According to Pargiter * * however the *Viṣṇu Purāṇa* (III, 17, 8-18, 34, Cf. *Padma Purāṇa*, VI, 263, 69-70) has an account of Buddhism and Jainism. * * The version of the *Viṣṇu Purāṇa* with regard to the Mauryan dynasty, and of *Vāyu Purāṇa* to the early Guptas has found general acceptance among scholars. The *Vāyu* version of the Gupta rule is believed to be a description of the reign of the Chandragupta I, who ruled Magadha from 320—330 A.D.”—Vide *The Indian Historical Quarterly*, Vol. VIII, Dec. 1932, No. 4, pp. 762-763; *Indian Antiquity*, 1896, p. 323 : Smith : *Early History of India*, pp. 216-217.

দেওয়া হয়েছে : ‘কশিৎ স্থানপরিভ্রষ্টঃ খঞ্জঃ পথি রুজ্জা স্থিতঃ । কশিৎ কাণো ভিন্নবর্ণঃ কশিচ্চদ্রাগোহপি বিহ্বলঃ’ (—১৪৫৪) । রাগ-রাগিণীদের ওপর নারদের অবিচার দেখে দেবী সরস্বতী নাকি থাকতে পারেন নি, তিনি বজ্রাঙ্কলে লজ্জায় মুখমণ্ডল আবৃত ক’রে হাস্ত করেছিলেন । নারায়ণের রূপায় পরে রাগ-রাগিণীরা মুক্তি লাভ করেছিল । এখানে সংগীতের মহিমা বর্ণনাঙ্কলে মহাদেবের গানে নারায়ণ যে দ্রবীভূত হয়েছিলেন সে’ কথার উল্লেখ করা হয়েছে : ‘তদা নীরময়ী গংগা বভূব পাপনাশিনী’ । (—১৪১০০) । মোটকথা সংগীত সম্বন্ধে বৃহদ্রমপুরাণের বিষয়বস্তু ও আলোচনা দেখে অনুমান করা অসমীচীন হবে না যে, এই পুরাণটি অতি আধুনিক, অর্থাৎ ১৪শ অথবা ১৫শ খৃষ্টাব্দে রচিত ব’লে অনুমান হয় ।

এর পর বিষ্ণুদর্শনভট্টরপুরাণে সংগীত ও চিত্রবিচার পরিচয়ও দেওয়া হয়েছে ।

নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের মতে সংগীতের পরিচয় আমরা পূর্বে কিছু দিয়েছি । ভরত (খৃষ্টীয় ২য় অব্দ) তাঁর নাট্যশাস্ত্রের ২৮শ-৩২শ অধ্যায়ে বিশেষভাবে সংগীতের আলোচনা করেছেন । ভরত নাট্য বা অভিনয়-পরিচিতির প্রসঙ্গে বিশেষভাবে ‘সংগীত’-কলার পরিচয় দিয়াছেন । তাঁর নাট্যশাস্ত্রেও (কাব্যমালা-সংস্করণে) হুঁজায়গায় ‘সংগীত’ শব্দটির উল্লেখ আছে । ভরতের সময়ে বৈদিক তথা সামগানের প্রচলন মাত্র সামগদের মধ্যে সীমাবদ্ধ ছিল, তাই বিশেষ ক’রে তিনি নাট্যশাস্ত্রে মার্গ ও দেশী গানের পরিচয় দিয়েছেন । মার্গকে ‘গান্ধর্ব’ আখ্যা দিয়ে তিনি বলেছেন : গান্ধর্ব সৃষ্টি হয়েছে গান তথা সামগান থেকে ও বীণা সামগানের প্রতীক—‘অস্ত্র যোনির্ভবেদ্গানং বীণা বংশস্তথৈব চ’ । গান্ধর্বগান তিন রকম : স্বর, তাল ও পদাস্বক । তিনি ১৮-টি জাতি, চার শ্রেণীর গান, ধাতু, অলংকার প্রভৃতির পরিচয় দিয়েছেন । ষড়্জাদি সাত স্বর ছাড়া বাদী, সংবাদী, অনুবাদী ও বিবাদী স্বর উল্লিখিত হয়েছে । ভরত বলেছেন : ‘বদনাস্বাদী-সংবাদাং সংবাদী বিবাদীভ্রুদিবাদী অনুবাদাদনুবাদী’ (২৮।২২) । ভরতের মতে গ্রাম মাত্র দু’টি—‘দ্বৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি’ । গান্ধর্বগ্রামের প্রচলন সমাজ থেকে তখন লোপ পেয়েছিল বৃহতে হবে । শ্রুতিসংখ্যা ভরতের মতে ২২-টি : ‘তত্রাপ্রিতা দ্বাবিশ্রুতিঃ’ (২৮।২২) এবং বর্তমানে শ্রুতি-সংখ্যার যে বিভাগ ষড়্জাদি সাত স্বরে আছে, ঠিক সেভাবেই তিনি শ্রুতি নির্ণয় করেছেন । যেমন,

‘তিশ্রো ধ্ব চ চতশ্রশ্চ চতশ্রস্তিশ্র এব চ ।

ধ্ব চতশ্রশ্চ ষড়্জাখ্যে গ্রামে শ্রুতিনির্দর্শনম্ ॥’

বিজ্ঞানসম্মতভাবে ভরত শ্রুতি অনুসারে যে স্বরস্থান নির্ণয় করেছিলেন বর্তমানে তার পরিবর্তন হয়েছে । তিনি ষড়্জের স্থান নির্ণয় করেছিলেন চতুর্থ শ্রুতিতে, কিন্তু ভ্রমক্রমে বর্তমানে ষড়্জের স্থান নির্ণয় করা হয় প্রথম শ্রুতিতে । ভরত গ্রাম অনুসারে

শ্রুতিদের নামের উল্লেখ করেছেন। তিনি নাট্যশাস্ত্রে জাতিগুলির দশটি লক্ষণের কথা উল্লেখ করেছেন।^{১২} দত্তিলও এই দশ লক্ষণের উল্লেখ করেছেন,

‘গ্রহাংশৌ তারমজ্জৌ চ ষাড়বৌড়ুবিতে ক্রমাং ।

অল্লঙ্ঘং চ বহ্লঙ্ঘং চ ত্রাসোহপত্যাংস এব চ ॥

এবমেতদ্ যথা জাতি দশকং জাতিলক্ষণম্’^{১৩}

দশলক্ষণ প্রকৃতপক্ষে রাগের এবং এগুলি থাকার জন্য ভারতের যুগেও রাগপদ্ধতি যে ছিল একথা নিঃসন্দেহে প্রমাণিত হয়। আচার্য শার্ঙ্গদেব সংগীত-রত্নাকরে এই জাতিগুলির বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন। ভারত আর্চিক গাথিক প্রভৃতি বৈদিক স্বরের মতো একস্বর, দ্বিস্বর, ত্রিস্বর, চতুঃস্বর, পঞ্চস্বর, ষট্‌স্বর ও সপ্তস্বরের উল্লেখ করেছেন।^{১৪}

ভরত জাতিগুলির ভাব ও রস বিচার করতেও ছাড়েন নি। তা’ছাড়া মাগধী, অর্ধমাগধী, সংভাবিতা ও পৃথুলা এই চার রকম গীতিরও তিনি পরিচয় দিয়েছেন।^{১৫}

নাট্যশাস্ত্রকার ভারতের পর মতংগের (৫ম-৭ম শতাব্দী) ‘বৃহদ্দেশী’ গ্রন্থ বিশেষ উল্লেখযোগ্য। মতংগ ভারতের মতো গান্ধর্ব-সংগীতের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি শ্রুতি, জাতি, স্বর, গ্রহ, অংশ, বর্ণ, অলংকার, গীতি প্রভৃতির বর্ণনা করেছেন। আর্চিক, গাথিক, সামিক গানগুলির নামোল্লেখ করতেও তিনি ভুলেন নি।^{১৬} গ্রামের পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি ভারতকে অহুসরণ করেছেন, কেননা তিনিও ষড়্‌জ ও মধ্যম গ্রামের মাত্র অস্তিত্ব স্বীকার করেছেন। তানগুলির উল্লেখ করতে গিয়ে তিনি ‘অধুনা তানানাং যজ্ঞনানানি’ পর্যায়ে অগ্নিষ্টোম, বাজপেয়, ষোড়শী, রাজসুয়, বিশ্বজিৎ প্রভৃতি তানের পরিচয় দিয়েছেন।

মতংগের মতো মকরন্দকার নারদও (৭ম-৯ম শতাব্দী ?)^{১৭} বিজ্ঞানসন্মত ভাবে সংগীতের পরিচয় দিয়েছেন। তাঁর পুস্তকে রাগ-রাগিণীদের পরিচয় আছে। তিনি গান্ধারগ্রামেরও পরিচয় দিয়েছেন। মকরন্দকারের পর শার্ঙ্গদেবের (১২১০—১২৪৭ খৃঃ) নাম উল্লেখযোগ্য। শার্ঙ্গদেবের পূর্বপুরুষেরা কাম্বীরবাসী ছিলেন। পরে দাক্ষিণাত্যে গিয়ে দেবগিরি তথা দৌলতাবাদে তাঁরা বসবাস করেন। শার্ঙ্গদেব-প্রণীত

১২। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২২।৭০ ;

১৩। দত্তিলম্ (ত্রিবালাল সং), পৃঃ ৬ ;

১৪। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৮।২২ ;

১৫। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২২।৭৬—৭৮ ;

১৬। বৃহদ্দেশী (ত্রিবাংকোর সং) পৃঃ ১৭

১৭। নানাকারণে ‘মকরন্দ’ গ্রন্থটিকে শার্ঙ্গদেবের পরবর্তী বলে আমাদের মনে হয়।

‘সংগীত-রত্নাকর’ প্রমাণিক ও সংগীত-জগতে একটি অমূল্য রত্নবিশেষ। শার্ঙ্গদেব দেশী-সংগীতেরই বিশেষভাবে আলোচনা করেছেন ও আলোচনায় তিনি ভরত ও মতংগের পদাংক অনুসরণ করেছেন। তাঁর সময়েই বলতে গেলে মুসলমান যুগের সুরপাত হয়। তিনি ‘রত্নাকর’ গ্রন্থকে সাতটি অধ্যায়ে ভাগ করেছেন, যেমন স্বরাধ্যায়, রাগাধ্যায়, প্রকীর্ত্তাধ্যায়, প্রবন্ধাধ্যায়, তাল্যাধ্যায় ব্যাখ্যাধ্যায় ও নৃত্যাধ্যায়।

শার্ঙ্গদেব চলবীণা ও ধ্রুববীণার সাহায্য নিয়ে শ্রুতির বিভাগ করেছেন।^{১৮} প্রত্যেকটি বীণায় তিনি বাইশটি ক’রে শ্রুতির স্থান দেখিয়েছেন। তিনি বলেছেন : ‘বীণৈকাহত্র ধ্রুবা ভবেৎ । চলবীণা দ্বিতীয়াতু ।’ সিংহভূপাল (১৩৩০ খৃঃ) টীকায় এই দু’টি বীণার পরিচয় দিয়েছেন : ‘অত্র বীণাষ্ময় একা চলবীণৈকা ধ্রুববীণা । যস্তাং স্বরাঃ স্বস্থানং পরিত্যজ্যাপকৃষ্ণাস্তে স চলবীণা, যস্তাং তু ন অপকৃষ্ণাস্তে সা ধ্রুববীণা’। কল্লিনাথ টীকায় এ’সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন। শার্ঙ্গদেব ষাড়্‌জী, আর্ষভী, গান্ধারী প্রভৃতি জাতিরাগ তথা জাতিগানের পরিচয় দিয়েছেন। ‘রাগ’—গীতি বা গানকে নিয়েই তখন পরিচিত হ’ত। রত্নাকরের রাগবিবেকোধ্যায়ে গ্রামরাগ ও তাদের উপরাগদের উল্লেখ আছে।

শার্ঙ্গদেবের পর শারংগধরপদ্ধতি (১৩০০—১৩৫০ খৃঃ), হরিপাল প্রণীত সংগীত-সুধাকর (১৩০২—১৩১২ খৃঃ), লক্ষ্মীনারায়ণের সংগীতসুখোদয় (১৫৫২—১৫৪২ খৃঃ), রামানন্দের স্বরমেলকলানিধি (১৫৫০ খৃঃ), পুণ্ডরীকের সঙ্গীতচন্দ্রোদয় (১৫২০ খৃঃ), সোমনাথের রাগবিবোধ (১৬০২ খৃঃ), গোবিন্দ দীক্ষিতের সংগীতসুধা (১৬১৪ খৃঃ), বেকামুখীর চতুর্দণ্ডীপ্রকাশিকা (১৬২০ খৃঃ), দামোদর মিশ্রের সংগীতদর্পণ (১৬২৫ খৃঃ), অহোবলের সংগীপারিজাত (১৭০০ খৃঃ), লোচন কবির রাগতরংগিনী (১৭০০ খৃঃ), শ্রীনিবাস পণ্ডিতের রাগতত্ত্ববিবোধ (১৭০০—১৭৫০ খৃঃ), হৃদয়নারায়ণের হৃদয়কোতুক (১৬৬৭ খৃঃ), তুলজার সংগীতসারামৃত (১৭২২—১৭৩৫ খৃঃ), রাজা নারায়ণের সংগীত-নারায়ণ (১৮০০ খৃঃ), কবি নারায়ণের সংগীতসরণি (১৮০০ খৃঃ), গোপীনাথের কবিচিন্তামণি (১৮০০ খৃঃ), সোমনাথের (২য়) নাট্যচূড়ামণি (১৫৫০ খৃঃ), গোবিন্দের সংগীতশাস্ত্রসংক্ষেপ (১৮০০ খৃঃ), সংগীতকোমুদী (১২০০ খৃঃ), কাশীনাথের রাগ-

১৮। সংগীতরত্নাকর (আডেকার সং) ১ম ভাগ পৃঃ ৬২-৭৬। সংগীতসমসারে পার্শ্বদেব ২২-টি নাড়ি অম্বুসারে ২২-টি শ্রুতির উৎপত্তির কথা বলেছেন : “ত্রীণি স্থানানি হ্রৎকঠশিরাংসীতি সমাসতঃ। একৈকমপি তেষু স্থাং দ্বারিঃশক্তিবিধায়ুতম্” প্রভৃতি। শার্ঙ্গদেব বলেছেন : “নাড্যো দ্বাবিশতীর্ষতাঃ” (১৩৮)। কলিনাথ টীকার লিখেছেন : “দ্বাবিশতীর্ভেদা অভিব্যক্ত কনাড়ীভেদবশাৎ। * * অন্তঃ, প্রসঙ্গ ইতি ব্যুৎপত্ত্যা”।

কল্লভমাংকুর (১৯১৪ খৃ:), বিষ্ণুশর্মার অভিনবরাগমঞ্জরী (১৯২১ খৃ:) প্রভৃতি গ্রন্থ সংগীতের আলোচনায় উল্লেখযোগ্য।

এঁছাড়া গুপ্ত, পাল ও সেন রাজাদের রাজত্বকালে বাংলাদেশে সংগীতচর্চা যে প্রসার লাভ করেছিল একথা ডাঃ ভিসেন্ট স্মিথ তাঁর *Early History of India*, অন্ধ্রের রাখালদাস বন্দোপাধ্যায় তাঁর ‘বাংলার ইতিহাস’ ও অন্ধ্রের ডাঃ দীনেশ চন্দ্র সেন তাঁর ‘বৃহৎবংগ’ বইয়ে উল্লেখ করেছেন। অন্ধ্রের দীনেশ চন্দ্র সেন তখনকার সংগীতচর্চার প্রসঙ্গে লিখেছেন,

“সংগীত যখন সাক্ষ্যং জগদীশ্বর দিল্লীশ্বর অকুবর তানসেন-প্রমুখ সংগীতচার্যগণের দ্বারা রাগ-রাগিণীর বৈজ্ঞানিকভাবে সূক্ষ্ম বিশ্লেষণ করাইতেছিলেন তখন বাংলা-পল্লীতে সেই স্বর পৌছায় নাই। কিন্তু হিন্দুযুগে এদেশে বৈজ্ঞানিকভাবে সংগীত-চর্চা বিশেষ-রূপেই হইয়াছিল। লক্ষণসেনের সময়ে রাগ-রাগিণী রাজসভায় মূর্ত হইত বলিয়া কথিত আছে। যে সময়ে সমুদ্রগুপ্ত বীণা বাজাইতেন, তাঁহার সেই স্বরলহরী নারদ তুম্বকু প্রভৃতি সংগীত-সম্রাটদিগকেও লজ্জা দিত বলিয়া তাহাশাসনে উল্লিখিত আছে। এই বীণাতে তিনি এরূপ সুদক্ষ ছিলেন যে, তাঁহার মুদ্রায়ও তাঁহার মূর্তি বীণাবাদকরূপে অংকিত হইয়াছিল। লক্ষণসেনের সভায় জয়দেবের হৃদয়াধিষ্ঠাত্রী পদ্মাবতী ‘গান্ধার’-রাগে গান গাহিয়া কপিলেশ্বরের সভাজয়ী সংগীতচার্যকে জয় করিয়াছিলেন, স্বয়ং জয়দেব তাঁহার চরণের গতির ক্রম লক্ষ্য করিয়া তাল রাখিতেন এবং নিজে ‘পদ্মাবতীচরণচারণচক্রবর্তী’ বলিয়া পরিচয় দিয়াছেন। লক্ষণসেনের রাজসভার নর্তকী শশিকলা এবং বিদ্যাংপ্রভার^{১১} গানে রাগ-রাগিণী এরূপ মূর্ত হইয়া উঠিত যে, লোকে তাহা শুনিয়া বেহুঁস হইয়া যাইত। এক রমণী সেইরূপ অবস্থায় বিদ্যাংপ্রভার মুখে ‘হুইহুই’^{১২} রাগের গান শুনিয়া নিজের শিশুকে কলসী মনে করিয়া রজ্জু বাধিয়া কৃপোদকে নামাইয়া দিয়াছিল। সেক-শুভোদয়াতে এই ঘটনাটির উল্লেখ দৃষ্ট হয় (সেক-শুভোদয়া, ত্রয়োদশ পরিচ্ছেদ, ৬৮-৬৯ পৃ:)।^{১৩} জয়দেবের ‘গীত-গোবিন্দ’ সমস্ত ভারতবর্ষে গীত হইত, কিন্তু এই সকল গান সর্বদাই গুজর, থাম্বাজ, গান্ধার প্রভৃতি রাগে গীত হওয়ার নির্দেশ আছে। সম্ভবতঃ গুজরাট, কম্বোজ, কান্দাহার প্রভৃতি স্থানের নাম হইতে ঐ সকল রাগের নাম গৃহীত হইয়াছিল, কিন্তু বঙ্গদেশ চিরকালই গণতান্ত্রিক, এখানকার জনসাধারণ কোনকালেই একটা নির্দিষ্ট

১১। বিদ্যাংপ্রভা ছিলেন শুওগানটের পুত্রবধূ। গন্ধর্ব নামে একজন নটও লক্ষণসেনের রাজসভায় ছিলেন।

২০। ‘হুইহুই’ এখনও ‘হুহা’ বা ‘হুহা-কানোড়া’ নামে সংগীত-সমাজে প্রচলিত।

২১। ‘সেক-শুভোদয়া’ গ্রন্থ লক্ষণসেনের (১১৬৯—১২০৪ খৃ:) মন্ত্রী হলান্যূধের রচিত।

কায়দা বা বিধানের বশবর্তী হইয়া চলিতে রাজী নহে। জনসাধারণ সংগীত-বিজ্ঞানের প্রচলিত ধারা শিরোধার্য করিয়া লয় নাই, তাহাদের নিজস্ব একটা সুর ছিল—এই সুর হিন্দী মনসামঙ্গলে (বেহলাকাব্যে) ‘বাংগাল-রাগ’ বলিয়া উল্লিখিত হইয়াছে। ইহা আমাদের চিরপরিচিত ভাটিয়াল^{২২} রাগ।”^{২৩}

খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দীতে কবি জয়দেব ও তাঁর পত্নী পদ্মাবতীর সংগীত-চাতুর্ঘ্যের কথা ইতিহাসের পাতায় পাওয়া যায়। ডাঃ সেন লিখেছেন : গীতগোবিন্দে জয়দেবের স্ত্রী রোহিণীর নামও উল্লিখিত দৃষ্ট হয়। বনমালীদাস-কৃত জয়দেবচরিত, নাভাজি-কৃত ভক্তমাল প্রভৃতি গ্রন্থে দৃষ্ট হয়, পদ্মাবতী জগন্নাথ-মন্দিরের সেবাদাসী ছিলেন। সেবাদাসীরা নৃত্য-গীতে কৃতিত্ব দেখাইয়া থাকেন ; গীতগোবিন্দেরও ‘পদ্মাবতীচরণচারণ-চক্রবর্তী’ পদে এই কথাটির ইংগিত আছে বলিয়া মনে হয়।”^{২৪} জয়দেব ও পদ্মাবতীর সম্বন্ধে আরো উল্লেখ আছে যে, রাজা লক্ষ্মণসেন তাঁর সভার বিখ্যাত নর্তকী বিদ্যুৎপ্রভা, শশিকলা ও বড় বড় পণ্ডিতদের সংগে গংগাতীরে আমোদ-প্রমোদ করছিলেন, এমন সময় বুঢ়ণ মিশ্র নামে একজন সংগীতবিজ্ঞাবিদ ব্রাহ্মণ রাজদরবারে উপস্থিত হ’য়ে বলেন : ‘আমি একজন সংগীতজ্ঞ ও সুপণ্ডিত। আমি ওড়়দেশে গিয়ে রাজা কপিলেশ্বরের সভা জয় ক’রে জয়পত্র পেয়েছি’। তিনি সংগীতের প্রতিযোগিতায় যে-কোন ব্যক্তিকে অবতীর্ণ হবার জন্য আহ্বান করলেন। রাজা লক্ষ্মণসেনের কাছে তখন সেক জালালুদ্দিন তব্রাজ ছিলেন। তিনি বুঢ়ণ মিশ্রকে জিজ্ঞাসা করেন তিনি কোন রাগিণীতে পারদর্শী। বুঢ়ণ মিশ্র বলেন তিনি পটমঞ্জরীরাগে সিদ্ধ। বুঢ়ণ মিশ্র রাজাজ্ঞা পেয়ে পটমঞ্জরীরাগে আলাপ করেন। গানের সুর-তরংগে সামনের একটি পিঙ্গলবৃক্ষ কেঁপে উঠল ও সমস্ত নবোদগত পত্রপল্লব বারে পড়ল। রাজা বুঢ়ণ মিশ্রকে উপহার দিতে উগ্গত হলেন। ঠিক সেই সময়ে জয়দেব-পত্নী পদ্মাবতী গংগান্নানে যাচ্ছিলেন। তিনি সমস্ত ঘটনা শুনে রাজদরবারে উপস্থিত হলেন ও বুঢ়ণ মিশ্রকে প্রতিদ্বন্দ্বিতায় আহ্বান করলেন। সেখ জালালুদ্দিন পদ্মাবতীর সংগীত-প্রতিভা জানতেন, তাই তাঁকে একটি গান করতে অহুরোধ করলেন। পদ্মাবতী গান্ধাররাগ আলাপ করলেন। গান্ধাররাগের সুরলহরীতে গংগাবক্ষের সমস্ত নৌকা আপনা-আপনি ভেসে এসে একত্রিত হ’ল, পত্র-পল্লবহীন পিঙ্গলবৃক্ষে

২২। বাংগাল, বাংগাল বা বাংগালী-রাগ ও ভাটিয়াল বা ভাটিয়ালী-রাগ থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন—এক নয়। সাধারণতঃ পল্লীগীতি হিসাবে ভাটিয়ালী গান বা আমরা করি, তা পৃথক শ্রেণীর। তার সুরবৈচিত্র্য পদ্মা, ধলেশ্বরী, তৈরব, ব্রহ্মপুত্র প্রভৃতি নদনদীর মাঝিদের অন্তরের বতঃস্পর্ধ আবেগ ও ভাবধারা মাত্র। অসীম বেদনা ও ভক্তি-মন্ডাকিনী এই পল্লীগীতিতে লীলায়িত হ’য়ে আছে।

২৩। বৃহৎসং (১৩৩২), ২য় খণ্ড, পৃঃ ১০৮—১০৯

২৪। বৃহৎসং (১৩৪১), ১ম খণ্ড, পৃঃ ৪২০

আবার নবপত্রোদ্গম হ'ল। জয়দেবও সেই সভায় সেখ জালালুদ্দিনের অহরোধে বসন্তরাগ আলাপ করেছিলেন। মোটকথা সেক-শুভোদয়ায় তাত্ত্বিক প্রভাব থাকায় অলৌকিক কাহিনীর আতিশয্যই বেশী। কিন্তু তাহ'লেও এই উপকথা থেকে জানা যায় যে, জয়দেব ও পদ্মাবতী উভয়েই সংগীতবিদ্যা ও সংগীতশাস্ত্রে পারদর্শী ছিলেন এবং বর্তমান সমাজের অনেক রাগ-রাগিণী রাজা লক্ষ্মণসেন ও জয়দেবের সময়ে তথা একাদশ ও দ্বাদশ শতাব্দীতে বাংলাদেশের সমাজে প্রচলিত ছিল।^{২৫}

✓ জয়দেবের গীতগোবিন্দের আগে বৌদ্ধ চর্যগীতি ও ব্রজগীতির প্রচলন ছিল। তা'ছাড়া রাজ্যপাল, যোগীপাল, ভোগীপাল, রামপাল, মহীপাল, ধর্মপাল প্রভৃতি প্রত্যেক পালরাজাদের সম্বন্ধে গ্রাম্যগীতি রচনার কথা তাম্রশাসনে ও ভিন্ন ভিন্ন পুস্তকে পাওয়া যায়। যেমন—রঘুবংশের ৪র্থ সর্গে রাজা রঘু এই গানে অভিনন্দিত হতেন : “ইক্ষুচ্ছারানিষাদিত্তুস্ত গোপ্তুং নোদয়ম্। আকুমারকথোদ্যাতং শালিগোপ্য জগুর্ধশঃ” ৥ ৮-ম শতাব্দীতে খালিমপুরের তাম্রশাসনে ধর্মপাল সম্বন্ধে দেখা যায় : “গোপৈঃ সীম্নি বনেচরৈর্বনভূমি গ্রামোপকণ্ঠে জটৈঃ ক্রীড়ন্তিঃ প্রতিচন্দ্রং শিশুগণৈঃ প্রত্যাপণং মানপৈঃ। লীলাবেশ্মনি পঙ্করোদর-শুটকৈরুদগীতমাত্মস্বং যস্তাকর্ণয়স্তপা-বিবলিতানম্রং সর্দৈবাননম্ ॥” ১০-ম শতাব্দীতে বাণগড়-তাম্রশাসনে রাজ্যপাল সম্বন্ধে পল্লীগীতির উল্লেখ আছে। তৃতীয় বিগ্রহপালের পুত্র দ্বিতীয় মহীপাল বিষয়ে তাম্রশাসনে আছে : “কীতিপ্রভানন্দিত-বিশ্বগীত”। চৈতন্যভাগবতে তিনজন পাল রাজা সম্বন্ধে যশোগানের উল্লেখ পাওয়া যায়। ১১শ শতাব্দীতে উৎকর্ষ ঈশ্বর ঘোষের তাম্রলিপিতে তাঁর পিতা ধবল ঘোষের সম্বন্ধে এবং ১৫৭৮-৭৯ খৃষ্টাব্দে রচিত ‘রাজমালা’ গ্রন্থে ত্রিপুররাজ ধনুমানিক্য, রাণী কমলা ও পরবর্তী রাজা অমরমানিক্য সম্বন্ধেও পল্লীগীতির উল্লেখ আছে। রাজমালায় লিখিত আছে যে, সকল রকম গান, নৃত্য ও বাজ্যযন্ত্রে পারদর্শী শিল্পীদের ত্রিহৃত থেকে আনা হয়েছিল।^{২৬} খালিমপুর তাম্রলিপিশাসনে পালরাজাদের যশোগানের অনেক কাহিনী উল্লিখিত হয়েছে।

প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্য, কাব্য ও নাটকগুলিতেও নৃত্য, গীত ও বাজ্যের উল্লেখ আছে। কবি কালিদাসের মালবিকাগ্নিমিত্র, শকুন্তলা, বিক্রমোর্বশী প্রভৃতি নাটক, রাজা শূদ্রকের মুচ্চকটিক, রত্নাবলী ও প্রিয়দর্শিকী, বিশাখদত্তের মূদ্রারাক্ষস এবং রাজা ভোজের রচিত নাট্যসাহিত্য তার উদাহরণ। মহাকবি কালিদাস রঘুবংশে (৪।৬৭) অযোধ্যার রাণী বিদূষী ইন্দুমতীকে ললিতকলায় পারদর্শী তাঁর স্বামী মহারাজ অজ্ঞেয়ের

২৫। রঘুবংশ (১০৪১), ১ম খণ্ড, পৃ: ৪৯৩-৪৯৬

২৬। রঘুবংশ (১০৪১), ১ম খণ্ড, পৃ: ৫২৯ এবং ডা: সেন : *Folk-Literature of Bengal*, pp. 136-152.

প্রিয়শিখা ব'লে বর্ণনা করেছেন : “গৃহীণী সচিবঃ সখী মিথঃ প্রিয়শিখা ললিতে কলাবিধৌ” । বিক্রমোবশী-নাটকের চতুর্থ অঙ্কে দেখা যায়, চিত্রলেখা সহজ্ঞার সংগে অভিনয়ক্ষেত্রে প্রবেশ ক’রে দ্বিপদিকা, খণ্ডধারা প্রভৃতি গীতি ও নৃত্য করেছিল । অভিজ্ঞানশকুন্তলার প্রস্তাবনায় সূত্রধর ও নটীর গীত-বাণ্ড সন্মুখে আলোচনা আছে । যেমন সূত্রধরের উত্তরে নটী বলছেন : “অধ কদমং উণ উৎ অধিকরি অ গাইশ্মম্ ?” অর্থাৎ ‘তবে কোন্ ঋতুকে অবলম্বন ক’রে আমি সংগীত করব ?’ এরপর সূত্রধরের ইঙ্গিতে নটী “ইসীসিচুংবি আইং * *” ইত্যাদি গান করেছিলেন । এ’থেকে কালিদাসের সময়ে রাগ-রাগিণীদের ঋতু-বিচার ক’রে আলাপ করার রীতি ছিল । কালিদাস দ্বিতীয় চন্দ্রগুপ্ত বিক্রমাদিত্যের (৩৭৫—৪১৪) সময়ের কবি । ‘মালবিকাগ্নিমিত্রম্’ নাটকেও (৩য় অঙ্কে) আছে যে, বকুল মালবিকাকে নৃত্যের কথা বলছেন ।^{২৭} সূত্রাং গুপ্তযুগে ভারতীয় সংস্কৃতি যে গৌরব-শিখরে আরোহণ করেছিল তা পূর্বে উল্লেখ করেছি । এই যুগেই রামায়ণ, মহাভারত প্রভৃতি পুরাণসাহিত্য নূতন ক’রে আবার সম্পাদিত হয় । স্বষ্টি, তত্ত্ব ও পুরাণের সংকলনও বাদ যায় নি । এই সময়ে চিত্রকলা, ভাস্কর্য, স্থাপত্য প্রভৃতি চারুশিল্পেরও উৎকর্ষ সাধিত হয়েছিল । অজণ্টা ও বাগণ্ডহার চিত্রাবলী অঙ্কিত এবং অনেক বৌদ্ধ চৈত্যা, বিহার, মন্দিরও নির্মিত হয় । জ্যোতির্বিদ্ গর্গ, বরাহমিহির ও আর্যভট্ট প্রভৃতির আবির্ভাব এই সময়ে হয়েছিল । মোটকথা সকল দিক দিয়েই তখন ভারতে নবজাগরণ দেখা দিয়েছিল ।

খৃষ্টীয় ১০ম-১২শ শতকে লিখিত বৌদ্ধ ‘চর্যাপীতি’ ও ‘বজ্রগীতি’ ভারতীয় সংগীতের গৌরবোজ্জ্বল কাহিনী ঘোষণা করে । মহামহোপাধ্যায় শ্রদ্ধেয় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী উল্লেখ করেছেন : “সেকালেও সংকীর্তন ছিল এবং সংকীর্তনের গানগুলিকে পদই বলিত ।”^{২৮} শ্রদ্ধেয় শাস্ত্রী মহাশয় আরো লিখেছেন : “ইংরাজী ৭ হইতে ১৩-শতকের মধ্যে তিব্বতীরা সংস্কৃত বহি খুব তর্জমা করিত, শুদ্ধ সংস্কৃত কেন, ভারতবর্ষের সকল ভাষার বহি তর্জমা করিত, অনেক সময়ে তাহার তর্জমার তারিখ পর্যন্ত লিখিয়া রাখিয়াছে । তাহা হইলে এই বাংলা বহিগুলি ৭-শত হইতে ১৩-শতের মধ্যে লেখা হইয়াছিল ও তর্জমা হইয়াছিল । খৃষ্টীয় ৮।৯।১০।১১।১২-শত্রে এই সকল বহিগুলি লেখা হইয়াছিল

২৭। স্বামী অজ্ঞানানন্দ : হিন্দুনারী (১৩১০), পরিশিষ্টা, পৃঃ ৩৮-৩৯

কালিদাস বেথদুত (১৩৫) উজ্জয়িনীর মহাকালের মন্দিরে দেবদাসীদের সন্মুখে উল্লেখ করেছেন । —Cf. Dr. A. S. Altekar : *The Position of Women in Hindu Civilisation* (1928), pp. 29, 913-215.

২৮। বৈদ্যগান ও দোহা (১৩২৩), পৃঃ ১৬ এক শ্রীমণীস্রমোহন বহু : চর্যাপদ (কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৪৩), পৃঃ ১৬০

বলা যায়।”^{২১} “চৈতন্যদেবের অন্ততঃ ৬ শত বৎসর পূর্বে বাঙালা ও পূর্বভারতে বৌদ্ধ সিদ্ধার্থগণ সংকীৰ্তনের গান বাঁধিয়া ও নানা রাগ-রাগিণীতে ঐ সমস্ত গান গাইয়া ভারতবাসীর মনে বৌদ্ধধর্মের দিকে আকৃষ্ট করিতেন। তাঁহারা সচরাচর যে সমস্ত রাগিণীতে গান গাহিতেন তাহাদের নাম—পটমঞ্জরী, গবড়া, অরু (মারু ?), গুঞ্জরী, দেবক্রী, দেশাখ, ভৈরবী, কামোদ, ধানশী, রামক্রী, বরাড়ি, শীবরী (শবরী), মলাড়ি, মল্লারি, মালশী, কহুগুঞ্জরী, বাংগালা ইত্যাদি।” “এতদ্ভিন্ন বৌদ্ধ সন্ন্যাসীরা অনেক সময় গাথা রচনা করিতেন। গাথা রচনার জন্য একটি স্বতন্ত্র ভাষা ছিল।^{২২} রাজেন্দ্রলাল উহাকে ‘গাথাভাষা’-ই বলিয়া গিয়াছেন।^{২৩} সেনার উহাকে মিশ্র সংস্কৃত বলিয়া গিয়াছেন। * * ‘শতসাহস্রিকা-প্রজ্ঞাপারমিতা-রত্নসংঘগাথা’ খৃষ্টের অন্ততঃ ৬য় শতকে লেখা হয়।^{২৪} ‘ডাকার্ব’ গ্রন্থে ৮৪ জন সিদ্ধদের মধ্যে ৭৬ জনের নাম পাওয়া যায়।^{২৫} এরা তিব্বতীয় সিদ্ধ নামে সাধারণত পরিচিত। প্রকৃতপক্ষে এরা সকলেই বৌদ্ধ সহজিয়া সাধক—ভারতের ভিন্ন ভিন্ন দেশের ও জাতির লোক। গৌরক্ষনাথ, মীননাথ, শবর প্রভৃতি নাথ-সম্প্রদায়ের সিদ্ধাচার্যগণও বৌদ্ধ সিদ্ধগণের শ্রেণীভুক্ত ছিলেন। নাথধর্মও আসলে বৌদ্ধধর্মেরই একটি অংশবিশেষ।^{২৬} সহজিয়া-

২১। বৌদ্ধগান ও দোহা (১৩২৩), পৃঃ ৬

শ্রীমণীন্দ্রমোহন বহু তাঁর চর্চাপদের ভূমিকায় (পৃঃ ৬০—৬০) উল্লেখ করেছেন : “চর্চাপদের কৃষ্ণাচার্য নিজেকে জালন্ধরী-পাদের শিষ্য বলিয়া পরিচয় প্রদান করিয়াছে। * * এই জালন্ধরীর অপর নাম হাড়িপা (চাক্ৰবাসুর শূন্তপুরাণের ভূমিকা ৪ পৃঃ)। গোপীচন্দ্র সন্ন্যাস গ্রহণ করিয়া হাড়িপার শিষ্য হইয়াছিলেন (গোপীচন্দ্রের গান দ্রষ্টব্য)। গোপীচন্দ্র কাহারও মতে দশম, আবার কাহারও মতে একাদশ শতাব্দীতে বর্তমান ছিলেন। * * কেম্ব্রিজ বিশ্ববিদ্যালয়ের পুথিশালায় কৃষ্ণাচার্য-কৃত ‘হেবজপত্রিকাযোগরত্নমালা’ নামে যে পুথি রক্ষিত আছে, তাহার তারিখ ১১৯৯ খৃষ্টাব্দ। অতএব দশম হইতে দ্বাদশ শতাব্দীর মধ্যে চর্চাপ্তলি হইয়াছিল বলিয়া সিদ্ধান্ত করা যাইতে পারে।”

৩০। গাথা বা চর্চাপ্তলি সাক্ষ্যভাষায় লেখা হয়। সাক্ষ্য বা সাক্ষ্যভাষা অর্থে ‘আলো-আধারি ভাষা, অর্থাৎ খানিক বোঝা যায়, খানিক বোঝা যায় না’। সাক্ষ্যভাষা বলতে প্রচ্ছন্নভাষাই বুঝতে হবে। একে ‘কোড, ল্যাংগুয়েজ’-ও (code-langage) বলা যায়। হিন্দু ও বৌদ্ধতন্ত্রেও এরকম প্রচ্ছন্ন বা গুপ্ত ভাষার উল্লেখ আছে। সেগুলিই এখন বীজ মন্ত্র রূপে প্রকাশ পাচ্ছে। সাধনার বহু গুপ্তত্ব এই চর্চা ও বজ্র গীতিগুলিতে নিহিত আছে।

৩১। বৌদ্ধগান ও দোহা (১৩২৩), পৃঃ ৩৪

৩২। বৌদ্ধগান ও দোহা (১৩২৩), পৃঃ ৩৪

৩৩। ‘বর্ষরত্নাকর’ নামক গাথাগ্রন্থেও এসকল সিদ্ধগণের নামোন্মেষ আছে। বর্ষরত্নাকরের লেখক কবিশেখরাচার্য জ্যোতিরাধর মণিলাল রাজা হরিসিংহদেবের (১৩০০-১৩২১ খৃঃ) সভাকবি ছিলেন।

৩৪। মহাসম্বোধিপাধ্যায় হরপ্রসাদ শাস্ত্রী লিখেছেন : “But there were other forms of

ধর্মের আচার্যেরাও বৌদ্ধ শিক্ষাগণের মতো অসংখ্য ‘পদ’ রচনা করে ভিন্ন ভিন্ন রাগে তাদের লীলায়িত করেছেন।^{৩৫} ‘পদ’ অর্থে গান বা গীতি বোঝায়। বৌদ্ধগীতিকার চর্চাপাখা বইগুলির মধ্যে লুইপাদের ‘লুইপাদগীতিকা’, দীপংকর-শ্রীজ্ঞানের ‘বজ্রাসন-বজ্রগীতি’, ‘চর্চাগীতি’, দীপংকর-শ্রীজ্ঞানধর্মগীতিকা’, ভূষকুর (শাস্তিদেব) ‘সহজগীতি’, কৃষ্ণচাৰ্যের ‘বজ্রগীতি’, সরহের ‘দোহাকোষগীতি’, ‘দোহাকোষচর্চাগীতি’, ‘ডাকিনীবজ্র-গুহ্যগীতি’, কংকণের ‘চর্চাদোহাকোষগীতিকা’, বিরূপের ‘বিরূপগীতিকা’, ‘বিরূপবজ্র-গীতিকা’, শবরের ‘মেহামুদ্রাবজ্রগীতি’ ও ‘চিত্তগুহ্যমুভীরার্থগীতি’ প্রভৃতি উল্লেখযোগ্য।^{৩৬} নেপালের পুস্তকাগারে রক্ষিত কেঙ্কুর ও তেঙ্কুর পুস্তকতালিকায় (Catalogue) একরূপ দোহাগীতি গ্রন্থের যথেষ্ট উল্লেখ আছে।^{৩৭} ‘ডাকার্ণব’ গ্রন্থের ১০-শ পটলে ‘গায়নং নৃত্যনং বাণ্ডং ষাড়বাদিস্ত কাকিনা’ কথাগুলি থেকে বোঝা যায় যে, মুসলমান-বিজয়ের আগে বাঙলার লোকসমাজে গীতি, গাথা ও দোহার ছদ্মবেশে নৃত্য, গীত ও বাণ্ডের সম্মিলনে বিস্তৃত সংগীতের প্রচলন ছিল।^{৩৮}

চর্চা ও বজ্র গীতিগুলি ১০ম-১২শ শতাব্দীতে বাংলাদেশের সাংগীতিক

religions which the Buddhist community gradually absorbed within itself. One of these is the *Nātha-mārga* or Nāthism * * Thus the Nāthism of Matsyendra arose outside Buddhism, but was at last absorbed into it. On the other hand, Ramana Vajra was a Buddhist of the Vajrayāna school, but when he became a Nātha, he became Gorakṣanāth, and was regarded as a heretic by Buddhists, so Gorakṣa's Nāthism was originally within Buddhism, but it was not incorporated into it.”—Vide Introduction by MM. H. P. Shāstri in *The Modern Buddhism and Its Followers in Orissa* (1911) by N. N. Basu, pp. 8-9.

৩৫। “In the 9th century sprang the sect of Sahajiyās * * but it had so many features common with Vajrayāna, that it soon became absorbed in that system. * * A great Sahajiyā exponent in Buddhism was Krishnāchārya or Kānhu * *. Another exponent of the Sahajiyā sect of the Buddhist school was Lui, * *.”—Ibid., pp. 9-10.

৩৬। শ্রীশ্রীস্রমোহন বহু : চর্চাপদ (কলিকাতা বিশ্ববিদ্যালয়, ১৯৪০), পৃ: ১০।

৩৭। বাতে বুদ্ধের বচন আছে তার নাম ‘কেঙ্কুর’, আর অবশিষ্টের নাম ‘তেঙ্কুর’।

৩৮। ‘চর্চাচর্চাবিশিষ্ট’ গ্রন্থের সংস্কৃত টীকায় ‘ঋষপদ’ শব্দের উল্লেখ আছে—‘ঋষপদেন তন্ত্রানুৎপাদঃ সূচয়তি’ (পৃ: ৬৯) ‘ঋষপদেন তত্ত্ববোধমভিসম্যোতয়তি’ (পৃ: ৭৩) ‘ঋষপদেনাসংগপরিহারঃ করোতি’ (পৃ: ৭৫) প্রভৃতি। এখানে ‘ঋষপদ’ বলতে ‘ঋষদ’-সংগীত ময়,—গানের পদ বা গানের অংশ বা ধাতু।

চেতনার ভেতর দিয়ে সমাজ-চেতনাই নবজাগরণ বলা যায়। ‘চর্চা’-শব্দটির আসল অর্থ আচরণ বা ব্যবহার। ডাঃ শ্রীকুমার সেন বলেছেন তা থেকেই তপস্বীর আচরণ তথা তপশ্চর্চা, নটের আচরণ তথা নটচর্চা কথাগুলির সৃষ্টি হয়েছে। আসলে ভিক্ষু-ভিক্ষুীদের আচরণমূলক অথবা আচরণের উদ্দেশ্যে গাথাগানই ‘চর্চাগীতি’ নামে প্রসিদ্ধ। অবশ্য গাথাগানের প্রচলনের কথা আমরা বৈদিক সাহিত্যেও পাই। যজ্ঞে গাথা-নারশংসী গান করা হ’ত। এছাড়া আরো অনেক নামাংকিত গাথার উল্লেখ পাওয়া যায়। বৌদ্ধযুগে ভিক্ষু ও ভিক্ষুণীরা অসংখ্য গাথা রচনা করেছিলেন ও স্তবসংযোগে সেগুলি ধর্মাহুষ্ঠান বা উৎসব-ব্যাপারে গান করা হ’ত।^{৩২} খৃষ্টীয় ১১শ শতাব্দীর চর্চাগীতিগুলি প্রধানত উৎসবে ও অবসর-বিনোদনে গান করা হ’ত। এছাড়া ছিল বজ্রগীতির প্রচলন তা পূর্বেই উল্লেখ করেছি। বজ্রগীতিগুলি আধ্যাত্মিকতার পরিবেশের সংগে সম্পর্কিত ছিল ও সেগুলি গুহ্য যৌগিক ও তাত্ত্বিক অহুষ্ঠানে মণ্ডলচক্রে গাওয়া হ’ত। ডাঃ শ্রীকুমার সেন বলেছেন এই মণ্ডলচক্র ছিল অনেকটা ব্রাহ্মণ্যতন্ত্রের যোগিনীচক্রের মতো। বৌদ্ধ যোগিনীচক্র বা মণ্ডলচক্রের অহুষ্ঠানে বজ্রগীতি গান ক’রে বজ্রধর হেরুককে জাগ্রত করা হ’ত। চর্চাগীতি বজ্রগীতি থেকে কিছুটা ভিন্ন প্রকৃতির ছিল। চর্চার রচনা প্রায় সংপূর্ণ হ’ত, তার শেষপদে ও তৃতীয় পদে অথবা দ্বিতীয় পদ-রূপ ধ্রুবপদে ভণিতা থাকত। তবে ভাষা হিসাবে চর্চাগীতি ও বজ্রগীতি দু’টিই অবহট্ট-ভাষায় রচিত ছিল, ঠিক শৌরসেনী অপভ্রংশ বা বাংলা নয়।

✓ চর্চা ও বজ্রগীতিগুলি সামাজিক ও আধ্যাত্মিক এই উভয় উদ্দেশ্যে গান করা হ’ত। সামাজিক চর্চাগুলিতে দৈনন্দিন জীবনের পাখি প্রয়োজনীয়তার সকল উপাদানেরই বর্ণনা পাওয়া যায়, আর আধ্যাত্মিক চর্চাগুলির উদ্দেশ্য ছিল সহজাবস্থায় মহাস্থ লাভ করা। চর্চার ভাষায় ছ’রকম অর্থের জোতনা পাওয়া যায়। অদ্বয়বজ্র ও মুনীদত্তের ভাষায় তাই এই দ্ব্যর্থক ভাষাকে ‘সন্ধ্যাভাষা’, ‘সন্ধ্যাসংকেত’ বা ‘সন্ধ্যাবচন’ বলা হয়েছে : (১) “যথা বালৈঃ সন্ধ্যামজ্ঞানদর্ভির্মনপবনাদিনিরোধমাশ্রয়ঃ কল্পিতঃ”; (২) “বাক্সনীতি সন্ধ্যাবচনেন * *” প্রভৃতি; (৩) “হুলি সন্ধ্যাসংকেতে বোধ্যবাম্”। সিদ্ধ দারক বা দারিক-রচিত একটি সংগীতচর্চায় বীণা ও বীণীর উল্লেখ আছে। সে’টি সাধনার ইংগিতে রচিত। সংগীতচর্চাটি হ’ল :

ফোইরে বংশা বাজিরে বীণা

অনহ সাদে তিহুন লীণা ॥

* * *

পবন পঞ্চানাত একু রে বন্ধা

বিপরীত করণে দারক সিদ্ধা ॥

এ'টিতে ভারতের সর্বপ্রাচীন বাণ্যযন্ত্র বীণা ও বেণুর উল্লেখ তদানীন্তন ১০ম-১১শ শতাব্দীর বাংলাসমাজে সংগীতচর্চার মর্মই প্রকাশ করে। এ'ছাড়া ১৭ম বীণাচর্চাতেও 'বীণা' শব্দটির উল্লেখ পাই। যেমন,

সুজ লাউ সসি লাগেলি তান্তী

অণহা দাণ্ডী চাকি কিঅত অবধূত ॥ ধ্রু ॥

বাজই অলো সহি হেরুঅ বীণা

সুন তাস্তি-ধনি বিলসই রূপা ॥ ধ্রু ॥

অধ্যাত্ম সাধন-রহস্যই এতে প্রকাশ পাচ্ছে। তবে এর তৃতীয় লাইনটির অর্থ যে হেরুকের বীণা ধ্বনিত হচ্ছে এ'বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। ব্যাখ্যা রূপক হ'লেও চাক্ষুষ বস্তুতাত্ত্বিক অর্থ হিসাবে তখনকার সমাজে নৃত-গীতের অল্পশীলন ছিল এই অর্থও প্রকাশ পায়। রুস্তিকার মুনিদত্ত অর্থ করেছেন: চর্চাকার বীণাপাদ বীণা দ্বারা শ্রীহরুক এই চারিটি অক্ষরে অনাহতভাবে বাজাচ্ছেন। এথেকে বোঝা যায়, তিব্বতী অম্ববাদ অম্বসারে চর্চাকারের নাম 'বীণা'। ডাঃ শ্রীহরুমার সেনের মতে তা যুক্তিযুক্ত নয়, চাক্ষুষ অর্থই ঠিক, অর্থাৎ চর্চাগীতিতে বীণা বা বীণাপাদের কোন ভণিতা নাই, আর তৃতীয় ছত্রের 'বীণা'-ও কবির নাম হ'তে পারে না।

চর্চাগীতির প্রকৃতি, রচনা ও গায়নরীতির উল্লেখ পরবর্তী সংগীতগ্রন্থগুলিতে পাওয়া যায়। শাস্ক'দেব সংগীত-রত্নাকরে, বেকটমখী চতুর্দণ্ডীপ্রকাশিকায় চর্চার কথা উল্লেখ করেছেন। বিপ্রকীর্ত্ত প্রবন্ধগানের মধ্যে চর্চা-প্রবন্ধগীতি অগ্রতম। বৌদ্ধ সিদ্ধাচার্যরা খৃষ্টীয় ১১শ শতাব্দীতে যে সকল চর্চা ও বজ্রগীতি রচনা করেছিলেন সেগুলি যে শাস্ত্রীয় নিবন্ধ প্রবন্ধগীতিরই অভিন্ন রূপ একথা বোঝা যায়। চর্চাপদের ইংগিতই তাই যে, চর্চাগীতি বা বজ্রগীতি নিবন্ধ, সতাল, ধাতুবন্ধ ও রাগযুক্ত ছিল। এ'ছাড়া প্রবন্ধগান ছিল অংগযুক্ত ও সৈদিক থেকে চর্চাগীতি সাধারণত তারাবলীজাতীয় ছিল। বেকটমখীও চর্চাকে তারাবলীজাতির অন্তর্গত বলেছেন: "চর্চা চ রাহড়ী * *। তারাবলীজাতিমন্তঃ প্রবন্ধা পরিকীর্ত্তিতাঃ।" চর্চার পরিচয় দিয়ে শাস্ক'দেব বলেছেন,

পদ্ধড়ী প্রভৃতিচ্ছন্দাঃ পাদান্তপ্রাসশোভিতঃ।

অধ্যাত্মগোচরা চর্চা স্তাদ্বিতীয়াদিতালতঃ ॥

সা দ্বিধা ছন্দসঃ পূর্ত্যা পূর্ণাপূর্ণাস্পৃতিতঃ।

সমধ্ববা চ বিষমধ্ববেত্যেবা পুনর্দ্বিধা ॥

চর্চাগীতি পদ্ধতি প্রভৃতি ছন্দে রচিত হ'ত। সিংহভূপাল একে রাহড়ীমুখ্যও বলেছেন। পদ্ধতিছন্দ কি ধরনের ছিল তার পরিচয় দিয়ে শাস্ত্রদেব বলেছেন,

চরণাস্তসমগ্রাস। পদ্ধতীছন্দস্যায়ুতা ॥

বিরূদৈঃ স্বরপাট্যস্তুঃ রচিতা পদ্ধতীমতা ।

কল্লিনাথ 'কলানিধি' টাকায় এর আরো বিশদ পরিচয় দিয়েছেন : “ষোড়শমাত্রাঃ পাদে পাদে” প্রভৃতি। সিংহভূপাল শাস্ত্রদেবের উপারি-উক্ত শ্লোকটির পরিচয় দিয়ে বলেছেন : পদ্ধতী, রাহড়ী প্রভৃতি ছন্দে রচিত চর্চাপদগীতির পাদের শেষে অমুপ্রাস থাকে। পদ নিবন্ধ ও দ্বিতীয়াদি তালযুক্ত। পূর্ণ ও অপূর্ণভেদে চর্চা আবার দু'রকম ছিল। তাছাড়া সমধ্রুবা ও বিষমধ্রুবা ভেদেও দু'শ্রেণীর ছিল। সকল পদের আবৃত্তিযুক্ত গান হ'লে সমধ্রুবা ও কেবল ধ্রুবধাতুর আবৃত্তি থাকলে বিষমধ্রুবা শ্রেণীর চর্চা বলা হ'ত। চর্চায় বীররসের সমাবেশ করতে গেলে রাহড়ীছন্দে পদ তথা গীত রচনা করা হ'ত : “যত্র বীররসেন স্রাং * * রাহড়ী পরিকীর্তিতা”। অবশ্য চর্চাগীতির পরিচয় এতটুকুতেই সম্পূর্ণ নয়। তবে সংক্ষেপে চর্চা কিংবা বজ্র পদগীতির পরিচয় দিতে গেলে বলা যায় এ'ছটি বাংলাদেশের নিজস্ব নিবন্ধ প্রবন্ধ বৌদ্ধগীতি তথা ক্লাসিক্যাল-অভিধানযুক্ত অভিজ্ঞাত পদগান ছিল এবং এই গীতিই পরবর্তীকালে কেন্দ্রবিশেষের কবি জয়দেবকে 'গীতগোবিন্দ'-গীতি-রচনায়, মহাপ্রভু শ্রীচৈতন্যকে নামকীর্তনের রূপায়ণে ও ঠাকুর নরোত্তমকে রসকীর্তনের প্রবন্ধ-রূপ দিতে প্রেরণা জুগিয়েছিল। অবশ্য নরোত্তমের ভেতর বিলম্বিত গতি অপার্থিব-প্রকৃতির ধ্রুপদগানেরই অমুপ্রেরণা ছিল বেশী।

চর্চাগীতির রাগরূপের গঠন ও প্রকৃতি এখনকার মতো ছিল কি-না প্রশ্ন হ'তে পারে। তার উত্তরে বলা যায়, চর্চা ও বজ্র গীতিগুলি খৃষ্টীয় ১০ম থেকে ১২শ শতাব্দী এই দু'শো বছরের মধ্যে রচিত হয় ব'লে পণ্ডিতরা অনুমান করেন। স্মরণ্য একথা ঠিক যে, খৃষ্টীয় ১০ম থেকে ১২শ শতাব্দীর মধ্যে ভারতের নাট্যশাস্ত্রের কথা ছেড়ে দিলে সংগীতশাস্ত্র হিসাবে পাই মতংগের 'বৃহদ্দেশী' (৫ম-৭ম খৃ°), বৃহদ্দেশীতে উল্লিখিত কোহল, যাষ্টিক, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি প্রাচীন শাস্ত্রীদের প্রমাণবাক্য (কেননা তাঁদের লেখা সম্পূর্ণ পুঁথি এখনো ছাপা হয়নি বা পাওয়া যায়নি), জৈনশাস্ত্রী পার্শ্বদেব-রচিত 'সংগীতসময়সার' (৯ম-১১শ খৃ°) ও খৃষ্টীয় বারশো শতাব্দীর ঠিক পরবর্তী ১৩শ শতাব্দীর গোড়ার দিকে শাস্ত্রদেবের বিস্তৃত প্রামাণিক গ্রন্থ 'সংগীত-রত্নাকর'। চর্চায় উল্লিখিত গুঞ্জরী (গুজরী), ভৈরবী, দেশাথ (দেশাথ্য বা দেবশাথ), কামোদ, মল্লারী (বা মল্লারী বা মল্লারিকা), মালসী (বা মালসী)। অবশ্য 'মালসী' নামে একটি দেশী তথা পল্লীগীতি-ধারারও প্রচলন আছে), রামকীর্তী, পটমঞ্জরী রাগগুলির রূপ ও বিকাশাভঙ্গি বৃহদ্দেশী, সংগীতসময়সার ছাড়াও সংগীত-রত্নাকরে সুস্পষ্টভাবে দেওয়া আছে। রত্নাকরে

উল্লিখিত অধিকাংশ রাগের রূপ সোমনাথের ‘রাগবিবোধ’, (১৬০২ খৃ), অহোবলের ‘সংগীতপারিজাত’ (১৭০০ খৃ) বা পণ্ডিত লোচন-কবির ‘রাগতরংগিনী’ (১৬৫০ খৃ) গ্রন্থগুলিতে উল্লিখিত মেল ও মেল-নির্দিষ্ট রাগরূপের সংগে মেল। আর শুদ্ধমেল হিসাবে শাস্ত্রদেব থেকে ১৮শ শতাব্দীর সংগীতগুণীরা পর্যন্ত এখনকার হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাফীমেলের তথা কাফীরাগের রূপকেই স্বীকার করতেন এ’কথা ধরে নেওয়া যেতে পারে, স্তত্রাং সেদিক থেকে চর্যাপদগীতিগুলির রাগরূপকে বর্তমানের অমুখ্যায়ী নির্ধারণ করা একেবারে অসম্ভব ব্যাপার নয় বলেই মনে করি।

খৃষ্টীয় ১৫শ-১৬শ শতাব্দীর বাংলাদেশ তার বিচিত্র সংগীতের অমুখ্যায়ীনে আরো উন্নত ছিল। নৃত্য, গীত ও বাজ্ঞ এই তিনটির পরিপূর্ণ বিকাশ নিয়ে বাঙালী-সমাজে সংগীতের ধারা অক্ষুণ্ণ ছিল। বাঙালীর ঠাকুর শ্রীচৈতন্যের আবিস্কার-তিরোভাবের কাল খৃষ্টীয় ১৪৮৫ থেকে ১৫৩৩ অব্দ। তার আগে পদগান রাগ-রাগিণীদের সমাবেশে বাংলার সমাজে পরিবেশিত হ’ত এবং জয়দেব, পদ্মাবতী, চণ্ডীদাস প্রভৃতিই তার প্রমাণ। ঠাকুর বিজাপতি ছিলেন চণ্ডীদাসের প্রায় সমসাময়িক। বাংলা, বিহার ও উড়িষ্যাকে নিয়ে তখন বৃহত্তর বাংলার রূপ ছিল। মিথিলা, দ্বারভাঙ্গা প্রভৃতি অঞ্চলে বাংলাভাষা ব্রজবুলির সংমিশ্রণে রসলালিত্য-পরিবেশনে অধিত্য ছিল। রামানন্দ ও কবীর হিন্দী দোহা ও সখীর প্রাবন গানের মাধ্যমেই সৃষ্টি করেছিলেনও তাদের প্রভাবও বাংলাগানে যে পড়েছিল তা কে বলতে পারে। তাহলেও বাঙালী তার স্বকীয় প্রতিভায় বাংলাগানে নিজস্বতা বজায় রেখেছিল। মারাঠা সাহিত্যকে নামদেব কিছুটা রসসিদ্ধিত করেছিলেন। রাধাকৃষ্ণের লীলাকাহিনী ভজনের মধ্য দিয়ে বিকাশ লাভ করেছিল মেবাররাণাপদ্মী সাধিকা মৌর্যাবাসীর কিশোরকণ্ঠে। ব্রজভাষার সংমিশ্রণ ছিল সেই সব ভজনের মধ্যে। বাংলার নামুরে ও বীরভূমে তখন পল্লীগানের নাম নিয়ে বিশুদ্ধ রাগ-রাগিণীদের সমাবেশে পদগান বা পদকীর্তনের ধারা প্রবাহিত ছিল। শিবসিংহের দরবার-কবি বিজাপতি ঠাকুরের পদকীর্তনের কথা বাঙালী চিরদিনই মনে রাখবে। চণ্ডীদাসের পদকীর্তনের সম্পদও বাঙালীর নিজস্ব। এরা সকলেই স্বর, ভাষা ও রসমাধুর্যের প্রভাব পেয়েছিলেন গীতগোবিন্দকার জয়দেব এবং তারও আগে বৌদ্ধ চর্যগীতি ও বজ্রগীতির গায়নপদ্ধতি থেকে। জয়দেবের কৃষ্ণপদ্যমৃত উড়িষ্যার জগন্নাথজীর মন্দিরে, মহারাষ্ট্রে ও দক্ষিণ-ভারতের মন্দিরগুলিতে ছড়িয়ে পড়েছিল। তখনকার দেবদাসীদের মুখে জয়দেবের ‘গীতগোবিন্দ’ গীত হ’ত নাট্যাশাস্ত্রকার ভরতের বিদ্য-অমুখ্যায়ী নৃত্য ও মূর্ত্তা প্রভৃতির সমন্বয়ে। জয়দেব-ধরণী পদ্মাবতী নৃত্যে পারদর্শী ছিলেন। অনেকের মতে তিনি নটী ছিলেন। পদ্মাবতীর নাচ ও গানের সঙ্গে তালের সঙ্গতি রক্ষা করতেন জয়দেব ঠাকুর নিজে। অনেকের মতে তখনকার সমাজে

নৃত্য ও গানের প্রচলন ছিল মেয়েদের মধ্যেই বেশী, পুরুষরা বাণ্যযন্ত্রে সহযোগিতা করতেন। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত একথার নির্দেশ দিয়ে গিয়েছেন। কালে এ' ধারার আবার পরিবর্তন ঘটেছিল। বৈদিক সাহিত্যগুলিতে পুরুষদের মধ্যেই গানের (কণ্ঠসংগীতের) সমধিক প্রচলন ছিল, পুরনারীরা তাঁদের গানের সঙ্গে সহযোগিতা করতেন বীণাবাদনে ও নৃত্যে। ব্রাহ্মণসাহিত্যে পিচ্ছোরা-বীণা মেয়েদের অত্যন্ত প্রিয় ছিল বলে উল্লেখ পাওয়া যায়। যাইহোক বাংলা-সংগীতের আলোচনায় এ' কথাই বলা যায় যে, চৈতন্যপূর্ব সমাজে বিশুদ্ধ রাগ-রাগিণী সহযোগে নৃত্য, গীত ও বাজের যথেষ্ট পরিমাণে প্রচলন ছিল।

শ্রীচৈতন্যের আবির্ভাবে বাংলার সংগীত-সমাজে এক নূতন পরিবেশ সৃষ্টি হয়েছিল। তখনও শাক্তপদের পাশে বৈষ্ণবপদের প্রচলন কম ছিল না। কৃষ্ণকীর্তন ও কালীকীর্তন বাঙালীর চণ্ডীমণ্ডপকে মুগ্ধরিত করত। প্রতিস্বন্দ্বীতাও চলতো কখনো কখনো দু'টি ধারার মধ্যে। শ্রীচৈতন্যের লীলাসহকারী পণ্ডিত সার্বভৌম, রায় রামানন্দ, স্বরূপ-দামোদর, শ্রীনিবাস পণ্ডিত এরা সংগীতশাস্ত্রে ও বিদ্যায় পারদর্শী ছিলেন। স্বয়ং মহাপ্রভু সকল পাণ্ডিত্যের প্রমাণ হিসাবে স্বরূপ-দামোদরের নাম উল্লেখ করতেন।

খেরার মহোৎসবে নরোত্তম ঠাকুর, গোবুলানন্দ, শ্রীচৈতন্য, নিত্যানন্দ, অষ্টভক্ত গোসাঁই সকলেই ছিলেন। রাগ-রাগিণী ও বিচিত্র তালের সমাবেশে নূতন ক'রে আবার রস বা লীলাকীর্তনের প্রচলন হয় সে' সময়েই। কীর্তনগানের প্রচলন যে চৈতন্য-পূর্ব যুগেও ছিল তা আগেই আলোচনা করেছি। নাম-কীর্তনের প্রবর্তন চৈতন্যদেবই করেন। নরোত্তম ঠাকুর গৌরচন্দ্রিকার প্রবর্তন করেন বাংলার বৈষ্ণবসমাজে। বৈষ্ণব-পদকর্তারা সকলেই সংগীতশাস্ত্রে ও বিদ্যায় পারদর্শী ছিলেন। মিঞা তানসেনের গুরু হরিদাস-স্বামী ছিলেন শ্রীচৈতন্য-প্রবর্তিত প্রেমধর্মের পূজারী। বৃন্দাবনে বৈষ্ণবসমাজে তিনি ললিতা-সখীর অবতার-রূপে পরিচিত ছিলেন। তখনকার সময়ে বৃন্দাবনে আরো অনেক কৃতবিদ্য বৈষ্ণব সাধক ছিলেন—যারা সংগীতবিদ্যায় বিচক্ষণ ছিলেন। রেওয়া, বৃন্দ, গোয়ালিয়র, আগ্রা, দিল্লী ও মথুরায় ধ্রুপদগানের তখন সমধিক প্রচলন ছিল। নরোত্তম-প্রবর্তিত মহাজনপদাবলী লীলাকীর্তন ধ্রুপদ-সংগীতের মালমশলা নিয়েই রচিত ছিল। কীর্তনের রাগ-রাগিণী ও বড় বড় বিচিত্র রকমের তালের সমাবেশ বাঙালী-প্রতিভার অবদান। দক্ষিণ-ভারতের কথা ছেড়ে দিলে উত্তর-ভারতের সংগীতপদ্ধতিতে এত রকম তালের প্রচলন নেই। উত্তর-ভারতীয় সংগীতে রাগ-রূপে ক্রমবর্তনের প্রবাহ সৃষ্টি হয়েছিল। ভিন্ন ভিন্ন গুণী ও ঘরাণার নিজস্ব দান রাগ-রূপের মধ্যে যে অনেক পরিমাণে পরিবর্তন এনেছে অল্পশীলনপ্রেমিক স্মৃতিদর্শী সংগীত-

গুণীমাত্রেই তা' অমুখাবন করতে সক্ষম হবেন। বরং কীর্তনগানের সাধক গুণী-পরম্পরার হুবহু ধারক ও বাহক বলে কিছুটা বিশুদ্ধতা কোন কোন রাগে রক্ষা করেছেন মনে হয়। তবে কীর্তনগানের শিল্পীদের মধ্যেও যে দৈন্ত নাই তা বলছি না। উপযুক্ত কণ্ঠসাধনা ও রাগের অমুখীলন না থাকায় কীর্তনের রাগরূপে বিকৃতি সৃষ্টি হয়েছে। তাই প্রকৃত অমুখীলন ও অমুসন্ধান প্রয়োজন।

বাঙালী বৈষ্ণব-পদকর্তারা যে সংগীতশাস্ত্রে ও বিজ্ঞায় কৃতবিদ্ব ছিলেন তার চাক্ষুষ প্রমাণ পাওয়া যায় নরহরি ঠাকুর বা ঘনশ্যামদাসের 'ভক্তিরত্নাকর', 'সংগীতসার-সংগ্রহ' প্রভৃতি গ্রন্থ থেকে। ভক্তিরত্নাকরে নরহরি ঠাকুর শ্রীনিবাসের নাম অনেক জায়গায় উল্লেখ করেছেন, আর উল্লেখ করেছেন সংগীত-দামোদরকার পণ্ডিত শুভংকর, হরিনারায়ণ, পণ্ডিত দামোদর প্রভৃতির নাম। কীর্তনের আভিজাত্য তাই ভজন বা পল্লীগানের কোঠাতে আবদ্ধ থাকা উচিত নয়। কীর্তন ক্যাসিক্যাল পদমর্যাদার সম্পূর্ণ অধিকারী।

বাংলার সংগীতধারায় রামপ্রসাদী, বাউল, ভাটিয়ালী থেকে আরম্ভ ক'রে জারি, সারি, কবিগান, রামায়ণগান, কথকতা, পাঁচালী, তরঙ্গা, যাত্রাগান, চণ্ডীর গান, মনসার গান প্রভৃতি কোনটাই বাদ যায় নি। আসামের বনগীত, বড়গীত (বরগীত) ও মণিপুরের কীর্তনেও বাংলার সংগীতধারার প্রভাব স্পষ্ট। বাঙালীজাতি তার স্বকীয় প্রতিভায় বিশুদ্ধ সংগীতেরই অমুখীলন করেছে একথা নিঃসন্দেহে প্রমাণিত হবে ভবিষ্যতে সম্পূর্ণরূপে বাংলা-সংগীতের ইতিহাস রচিত হ'লে। বাংলার মাটিতে পরিবর্তনশীল শাস্ত্রীয় রাগ-রাগিণীদের মধ্যেও আবার নব-রূপায়ণের সৃষ্টি হয়েছিল—ষেজ্ঞা বসন্ত, ভৈরব, রামকেলী, আসাবরী, পুরবী, বেহাগ প্রকৃতি রাগ-রাগিণীদের রূপে, বিকাশে ও রস-পরিবেশনে উত্তর-ভারতীয় সংগীতপদ্ধতি থেকে তারা আজ একটু আলাদা হ'য়ে পড়েছে। তৎসত্ত্বেও বিচক্ষণ ভাব ও রসদর্শী সংগীত-সাধকদের দরবারে এঁদের সত্যকারের সমাদর হয়তো রক্ষিত হবে, কারণ বর্জননীতির চেয়ে জাতীয়করণের মূল্যই বেশী, তাতে সম্পদের ভাণ্ডার হয় উজ্জ্বল ও ক্রমবিবর্ধমান।



তোড়ীরাগিনী

চতুর্থ পরিচ্ছেদ

॥ মার্গ ও দেশী সংগীত ॥

ভারতীয় সংগীত প্রধানত দু'ভাগে বিভক্ত—বৈদিক ও লৌকিক। বিভিন্ন স্বর ও ছন্দে বিভিন্ন বৈদিক শাখার সামগানই বৈদিক সংগীত নামে প্রচলিত ও বৈদিক সংগীত সামগানের উপাদানকে অহুসরণ ও আহরণ ক'রে খৃষ্টপূর্ব ৬০০—৫০০ শতকের সমাজে যে রাগগীতি বা নাট্যধর্মী গানের সৃষ্টি হয়েছিল তাই লৌকিক সংগীত। মার্গ-সংগীতের আর একটি নাম 'গান্ধর্ব'। ক্লাসিক্যাল যুগে তার সৃষ্টি হয়েছিল ব'লে তাকে ক্লাসিক্যাল গান বা সংগীত বলা হয়। সংস্কৃত সাহিত্যের আলোচনা-প্রসঙ্গে ডাঃ এম. কৃষ্ণমাচারিয়ার বলেছেন সংস্কৃত সাহিত্যের ইতিহাসকে প্রধান দু'টিভাগে ভাগ করা হয়—একটি বৈদিক ও অপরটি লৌকিক—একটি সংস্কারসম্পন্ন, মার্জিত, নাগরিক ও অপরটি গ্রামীণ বা সাধারণ দেশী—একটি শাস্ত্রীয় ও অপরটি ক্লাসিক্যাল : “The history of the Sanskrit literature divides itself into two great ages, Vaidika and Laukika—Sacred and Profane—Scriptural and Classical”। ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে সংগীতের প্রধান দু'টি ভাগও ঠিক ঐ একই ধরণের। বৈদিক সাহিত্যকে যেমন আবার ছন্দ, সংহিতা, ব্রাহ্মণ, আরণ্যক, উপনিষৎ এবং শিক্ষা প্রভৃতি যুগে ভাগ করা হয়, বৈদিক সংগীতের বেলায়ও অনেকটা তাই। ঐ বিভিন্ন বিকাশের স্তরে ভারতীয় সংগীতের রূপ বিচিত্র রূপে ও ভাবে আত্মপ্রকাশ করেছিল।

বৈদিকের পর এলো ক্লাসিক্যাল তথা বৈদিকোত্তর যুগ। ক্লাসিক্যাল যুগের প্রারম্ভে গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতের পরিচয় পাই আমরা ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতের কাছ থেকে।

তিনি চারবেদ তথা বিভিন্ন শ্রেণীর সামগান থেকে উপাদান সংগ্রহ করে ‘ব্রহ্মভরতম্’ গ্রন্থ রচনা করেন। ‘ব্রহ্মভরতম্’ বা ‘ব্রহ্মভরত’ গ্রন্থে সংগীতের আলোচনা ছিল নাট্যগীতির আকারে। নাটকের জন্ত নৃত্য, গীত ও বাস্তব সমন্বয়মূলী সংগীত ‘গান্ধর্ব’ নামে বিকাশ লাভ করলে তা সর্বজনগ্রাহ্য ললিতকলা-রূপে পরিচিত ছিল। মুনি ভরত (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দী) খৃষ্টপূর্ব ৬০০—৫০০ শতকের আচার্য ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতকে অনুসরণ করে যে নাট্যশাস্ত্র রচনা করেন তাতে ক্লাসিক্যাল যুগের ব্রহ্মা-রচিত নাট্যবেদের উপাদান যে চার বেদ থেকে সংগ্রহ করা হয়েছিল তার বর্ণনা করে বলেছেন,

নাট্যবেদং ততশ্চক্রে চতুর্বেদাঙ্গসম্ভবম্ ॥

জগ্রাহ পাঠ্যমুৎখেদাং সামভো গীতমেব চ ।

যজুর্বেদাভিনয়ান্ রসানাত্বর্বাদপি ॥

গান্ধর্ব-সংগীতের সৃষ্টি ব্রহ্মভরত-রচিত নাট্যবেদকে (মুনি ভরত ব্রহ্মার নাট্যশাস্ত্রকে ‘নাট্যবেদ’ বলেছেন) অবলম্বন করেই হয়েছিল। তাই গান্ধর্ব বা মার্গ গান ব্রহ্মার নাট্যশাস্ত্রের সঙ্গে সম্পর্কিত থাকায় তাও যে সংগ্রহ-সঙ্গীত নামে পরিচিত তথা মার্গিত বা অন্বেষিত একথা স্পষ্ট বোঝা যায়। তাই পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীরা মার্গ-সঙ্গীতের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “* * মার্গঃ স যো বিরিক্ষাণৈঃ, অঘিষ্টো ভরতাণৈঃ শম্ভোরগ্রে প্রযুক্তোহর্চ্যঃ”। এই বিরিক্ষিই ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরত। ‘ভরত’ একটি উপাদি। শাস্ত্রদেব সঙ্গীত-রত্নাকরে ব্রহ্মাকে ‘জহিণ’-ব্রহ্মা বলেছেন। রত্নাকরের টীকাকার কল্লিনাথ (১৪৪৬—১৪৬৫ খৃষ্টাব্দ) এ’সম্বন্ধে ব্যাখ্যা করে বলেছেন : “মার্গিতত্বান্মার্গঃ, মার্গিতত্বং চ বিরিক্ষাণৈর্ব্রহ্মাদিভিঃ ‘নাট্যসংজ্ঞামিমং বেদং সেতিহাসং করোম্যাহম্’ ইতি প্রতিজ্ঞায় চতুর্ভূ বেদেষু বিদ্যমানং কৃতং”। মার্গিত ইতি ‘মার্গ অন্বেষণে’ ইত্যান্মাক্রাতোঃ কর্মনি নিষ্ঠায়ান্ রূপম্”। কল্লিনাথ মুনি ভরতের কথাকেই অনুসরণ করেছেন। ‘বিরিক্ষাদি’—‘আদি’ বলতে সদাশিব বা সদাশিবভরত প্রভৃতি খৃষ্টপূর্ব প্রাচীন নাট্য ও সংগীতাচার্য। ‘ভরত’ উপাধিধারী গুণীসদাশিবও ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতকে অনুসরণ করে ‘সদাশিবভরতম্’ নাট্যগ্রন্থ রচনা করেন। তাতেও নাট্য বা অভিনয়ের উপযোগী গান্ধর্ব তথা স্বর, তাল ও পদবিশিষ্ট শাস্ত্রীয় সংগীতের আলোচনা স্থান পেয়েছিল। ‘মার্গ’ তথা ‘মার্গিত’ শব্দে ‘অন্বেষিত’ বা ‘দৃষ্ট’। রত্নাকরের অন্য টীকাকার সিংহভূপাল (১২২০ খৃষ্টাব্দ) বলেছেন : “মার্গিতা ইন্বেষিতো দৃষ্টঃ”। এথেকে বোঝা যায়, প্রাচীন আচার্যগণ বৈদিক গানের মাল-মশলাকে নিয়ে গান্ধর্ব বা মার্গ গান সৃষ্টি করেছিলেন।

গান্ধর্ব-গানের পরিচয় দিতে গিয়ে মুনি ভরত বলেছেন,

(১) যত্ন তদ্বীগতং প্রোক্তং নানাতোত্বসমাশ্রয়ম্
গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ং স্বরতালপদাশ্রয়ম্ ॥

(২) গান্ধর্বং ত্রিবিধং বিদ্যাতং স্বরতালপদাত্মকম্ ॥

স্বর, তাল ও পদযুক্ত ও বিচিত্র বাত্বসম্বিত গানই ‘গান্ধর্ব’। এই গান গান্ধর্বজাতির অত্যন্ত প্রিয় ছিল, আর তারি জ্ঞা একে ‘গান্ধর্ব’ বলা হয় এবং দেবতাদেরও তা’ প্রীতিকর—আনন্দদায়ক ছিল। ভরত বলেছেন,

অতর্থমিষ্টং দেবানাং তথা প্রীতিকরং পুনঃ।

গান্ধর্বাণামিদং যস্মাৎ তস্মাদ্গান্ধর্বমুচ্যতে ॥

গান্ধর্বরা গান্ধারদেশের অধিবাসী ছিল। তারা ছিল সংগীতপ্রিয় ও সংগীতসিদ্ধ জাতি। আসলে কিন্তু গান্ধর্বগানের সার্থকতা গান্ধর্বজাতিকে নিয়ে নয়, গান্ধর্বজাতি উপলক্ষ্য মাত্র। ভরত গান্ধর্বগানের লক্ষণ বলেছেন : ‘স্বরতালপদাশ্রয়ম্’, অর্থাৎ স্বর, তাল ও পদযুক্ত গানই ‘গান্ধর্ব’ নামে অভিহিত ছিল। এক্ষণে স্বর, তাল ও পদ বলতে কি বোঝায় ? ভরত বলেছেন :

(১) ‘স্বর’ বলতে ঐতি, গ্রাম, মুর্ছনা, স্থান, সাধারণ, আঠার জাতি বা জাতিরাগ, চার বর্ণ, অলঙ্কার, ধাতু আবাণ, নিষ্কাম, বিক্ষেপ, প্রবেশক ও শম্যা, তাল, সন্নিপাত, পরিবর্ত প্রভৃতি।

(২) ‘তাল’ বলতে শম্যা, তাল, সন্নিপাত, পরিবর্ত, বস্তু, মাত্রা, বিদারী, অঙ্গুলি, যতি, প্রকরণ, গানের অবয়ব প্রভৃতি একুশটি।

(৩) ‘পদ’ বলতে স্বর ও ব্যঞ্জন বর্ণ, সন্ধি, বিভক্তি, আখ্যাত, উপসর্গ, নিপাত, ছন্দ। বৃত্ত, জাতি প্রভৃতি।’

১।

স্বরান্ধ্রঃ ক্রতয়ো গ্রামো মুহূর্নাঃ স্থানসংস্থতাঃ।

স্থানং সাধারণং চৈব জাতয়োঃস্টোদশৈব চ ॥

বর্ণশ্চত্বার এব হ্যারলংকারান্ধ্র ধাতবঃ।

অলংকারান্ধ্র বর্ণান্ধ্র গীতরশ্চ শরীরজাঃ ॥

আবাণপত্ৰং নিষ্কামো বিক্ষেপশ্চ প্রবেশকঃ।

শম্যা তালঃ সন্নিপাতঃ পরিবর্তঃ সবস্তুকঃ ॥

মাত্রাবিদারীঙ্গুলয়া যতিঃ প্রকরণং তথা।

গীতয়োঃস্বয়বা মার্গা পাদভাগাঃ সপাণঘঃ।

ইত্যেকবিংশতিকা জ্ঞেয়ো বিধিতালগতো বৃধেঃ ॥

মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে স্বর, তাল ও পদের উপাদানগুলির পরিচয় দিয়েছেন।
যেমন,

(১) ॥ স্বর ॥ তত্র স্বরা :

ষড়্জ্জ-ঋষভশ্চৈব গান্ধারো মধ্যমস্তথা ।

পঞ্চমো দৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্ত চ স্বরাঃ ॥

চতুর্বিধম্ভমেতেষাং বিজ্ঞেয়ং শ্রুতিবোগতঃ ।

(২) ॥ শ্রুতি ॥ ষড়্জ্জাতি সাতটি স্বরে বাইশটি শ্রুতি বা শ্রবণযোগ্য সূক্ষ্ম স্বরের অন্তর্নিবেশ আছে। শ্রুতিগুলিও স্বর, তবে সূক্ষ্ম। বাইশটি শ্রুতি ষড়্জ্জাতি সাতটি স্বর সৃষ্টি করেছে এবং ভরত তার পরিচয় দিয়েছেন :

১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩
০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০	০
স				রি			গ		ম			
১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২				
০	০	০	০	০	০	০	০	০				
প				ধ			নি					

বাইশটি সূক্ষ্ম-স্বরের সমবেত মূর্তিতে সৃষ্ট সাতটি স্বরের মধ্যে কোনটি অংশ বা বাদী, কোনটি সংবাদী, কোনটি অহুবাদী ও কোনটি বিবাদী। এই চারটি স্বরও শ্রুতিদ্বারা সৃষ্ট (‘শ্রুতিবোগতঃ’)। এরা বাইশটি শ্রুতিরই অন্তর্গত। ভরত বলেছেন—যে স্বর অংশ (প্রধান বা প্রকাশক) তাই বাদী। যে স্বর ন’টি বা তেরটি শ্রুতির অন্তরে (ব্যবধানে) থাকে তাই সংবাদী। সংবাদী অংশ বা বাদীর প্রকাশক, যে ষড়্জ্জ-মধ্যম, ষড়্জ্জ-পঞ্চম, ঋষভ-দৈবত, গান্ধার-নিষাদ—ষড়্জ্জগ্রামে সংবাদী। কুড়িটি শ্রুতির ব্যবধানে যে স্বর থাকে তা বিবাদী। বিবাদী স্বরসাম্য নষ্ট করে। অহুবাদী বাদীস্বরের সহায়ক বা পরিপূরক। বাদী সম্বন্ধে ভরত আরো বলেছেন—যে স্বর রাগের স্বরূপকে প্রকাশ ও নির্দেশ করে তাই ‘বাদী’—‘বদনাদ্বাদী’।^২

ব্যাঞ্জনানি স্বরবর্ণাঃ সঙ্কয়োঃ বিস্তৃত্যঃ ।

নানাব্যাতোপসর্গাণ্য নিপাতান্তক্ৰিয়াঃ কৃতাঃ ।

ছন্দো বৃত্তানি জাতান্য নিত্যং পরগতান্ধকাঃ ।

গান্ধর্বসংগ্রহো হ্রেষ বিস্তারঃ চ নিবোধত ।

—নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৮।১৩-১৮

২। তত্র গো যত্রাংশঃ স তন্ত বাদী, যয়োশ্চ নবকত্রয়োদশশ্রুতান্তরে তাব্যত্যোজ্যং সংবাদিনো।

* * বিবাদিনস্ত তে যেষাং বিশ্রুতিস্বরমণ্ডলম্ । * * এবং বাদিসংবাদিবিবাদী স্থাপিতেষু শেবাঃ
অহুবাদিনঃ সংজ্ঞকাঃ ।” —নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং) ২৮।২১-২২

(৩) ॥ গ্রাম ॥ গ্রাম প্রাচীনকালে মেল, মেলকর্তা বা থাটের কাজ করত। পরে মুর্ছনার উপযোগীতা এলো রাগকে নিয়মন ও প্রকাশ করার জন্য। খৃষ্টীয় ১৭শ—১৮শ শতাব্দীর সমাজে মুর্ছনার স্থান অধিকার করলো মেল, মেলকর্তা বা থাট। গ্রাম, মুর্ছনা ও এমন কি মেল বা থাটের গঠনপ্রণালী স্বরনক্সা একই ধরণের : সাতটি স্বর তাদের গঠন বা মূর্তি সৃষ্টি করে। কাজেই সকলেই এরা অঙ্গাদ্বীভাবে জড়িত।

খৃষ্টপূর্ব যুগে (এমন কি রামায়ণ-মহাভারতের যুগে) ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার এই তিনটি গ্রামের (*ancient scale*) প্রচলন ছিল। সাতটি গ্রামরাগের নিয়ামক বা প্রকাশক হিসাবে ষড়্জগ্রাম, মধ্যমগ্রাম, ষাড়ব, কৈশিকাদি সাতটি গ্রামের নিদর্শনও প্রাচীন ভারতে আমরা পেয়েছি এবং খৃষ্টীয় ১ম শতাব্দীর নারদীশিক্ষা, খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর নাট্যশাস্ত্র, খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীর বৃহদেদ্বী এবং সর্বোপরি খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর কুড়ুমিয়ারামলাই প্রস্তরলিপিতে তা প্রমাণ করে। ভারতের সময়ে ভারতীয় সমাজে মাত্র ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দুটির প্রচলন ছিল। কিন্তু কেন অপরাপর গ্রামের ও বিশেষ করে গান্ধারগ্রামের অপ্রচলন হ'ল তার সঠিক ঐতিহাসিক নিদর্শন কোন নেই। ভারত বলেছেন : “অথ যৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি”। এ'গ্রাম-দু'টিতেও বাইশটি শ্রুতি অহুস্মাত, তবে প্রতিটি গ্রামে স্বরস্থান কিছুটা ভিন্ন। যেমন,

(১) ষড়্জগ্রামের শ্রুতি ৪ | ৩ | ২ | ৪ | ৪ | ৩ | ২

(২) মধ্যমগ্রামের „ ৪ | ৩ | ২ | ৪ | ৩ | ৪ | ২

(৩) গান্ধারগ্রামের „ ৩ | ২ | ৪ | ৩ | ৩ | ৩ | ৪

(১) ষড়্জগ্রামের স্বরস্থান

১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩
০	০	০	স	০	০	রি	০	গ	০	০	০	ম
১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১					২২
০	০	০	প	০	০	ধ	০					নি

(২) মধ্যমগ্রামের স্বরস্থান

১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	১৩
০	০	০	স	০	০	রি	০	গ	০	০	০	ম
১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১					২২
০	০	প	০	০	০	ধ	০					নি

(৩) গাঙ্কারগ্রামের স্বরস্থান

১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২
০	০	স	০	রি	০	০	০	গ	০	০	ম
১৩	১৪	১৫	১৬	১৭	১৮	১৯	২০	২১	২২		
০	০	প	০	০	ধ	০	০	০	নি		

প্রধান ও প্রাচীন তিন গ্রামের শ্রুতি ও স্বরস্থানের নিদর্শন দেওয়া হ'ল। সাতটি গ্রামরাগের মাধ্যমে সাতটি গ্রামের উল্লেখ আমরা আগেই করেছি।

(৪) ॥ মুর্ছনা ॥ ভরত বলেছেন দু'টি গ্রামে (ষড়্জ ও মধ্যম) সাতটি সাতটি ক'রে চৌকটি মুর্ছনার সমাবেশ থাকে : “অথ মুর্ছনা দ্বৈগ্রামিক্যচতুর্দশ”, অর্থাৎ ষড়্জ-গ্রামে—ষড়্জস্বরে উত্তরমজ্জা, নিষাদে রজনী, দৈবতে উত্তরায়তা, পঞ্চমে শুদ্ধষড়্জা, মধ্যমে মংসরীকৃতা, গাঙ্কারে অশ্বক্রান্তা ও ঋষভে অভিরুদ্ধগতা (অবরোহণক্রমে)। মধ্যমগ্রামে—মধ্যমস্বরে সৌবীরী (সৌবীরি), গাঙ্কারে হরিণাশা, ঋষভে কলোপনতা, ষড়্জে শুদ্ধমধ্যমা, নিষাদে মাগী, দৈবতে পৌরবী, পঞ্চমে হৃদ্যকা (অবরোহণক্রমে)। সূত্রাং ভরতের মতে অবরোহণক্রমে গ্রামের স্বরসজ্জা হ'ল (১) ষড়্জগ্রামে—(ক) স ন ধ প ম গ রি, কিংবা (খ) স ন ধ প ম গ রি এবং মধ্যমগ্রামে (ক) ম গ রি স নি ধ প, কিংবা (খ) ম গ রি স নি ধ প। এখানে মজ্জাদি স্থানভেদ মাত্র, কম্পনেরও তারতম্য আছে, কিন্তু স্বরসজ্জাপ্রণালী এক।

ভরত বলেছেন ক্রমযুক্ত সাতটি স্বরকে ‘মুর্ছনা’ বলে। এতে আরোহণ ও অবরোহণ দুইই থাকে। নারদীশিকায় নারদ একুশটি মুর্ছনার নাম উল্লেখ করেছেন। মতঙ্গ ‘বৃহদ্দেশী’ গ্রন্থে সাতটি মুর্ছনা ছাড়া বারোটি স্বরে মুর্ছনার কথাও উল্লেখ করেছেন : “সা চ মুর্ছনা দ্বিবিধা সপ্তস্বরমুর্ছনা স্বাদশস্বরমুর্ছনা চেতি”। এ'ছাড়া ভরত, মতঙ্গ প্রভৃতি সকলেই পূর্ণা (সাতস্বরের), ষাড়বা (ছ' স্বরের), ওড়ুবা (পাঁচ স্বরের) মুর্ছনা ছাড়াও সাধারণ (অন্তরগাঙ্কার ও কাকলি-নিষাদযুক্ত) মুর্ছনার উল্লেখ করেছেন।

(৫) ॥ স্থান ॥ মজ্জ, মধ্য ও তার এই তিনটি স্থান। সাধারণ কথায় উদারা, মদারা, তারা স্থানও বলে। প্রত্যেকটি স্থানে ষড়্জাদি সাতটি স্বর থাকে। যেমন,

মজ্জ—সা রি গ ম প ধ নি

মধ্য—সা রি গ ম প ধ নি

তার—সা রি গ ম প ধ নি

সঙ্গীতশাস্ত্রীরা বলেন এই তিন স্থান বা সপ্তকে যাদের কণ্ঠে স্বরোচ্চারণ হয় 'তারাই উত্তম-শ্রেণীর শিল্পী।

(৬) ॥ সাধারণ ॥ গান্ধর্বগানের আর একটি উপাদান 'সাধারণ'। সাধারণকে চলিত ভাষায় আমরা 'মধ্যস্থ' স্বর বলতে পারি। সাধারণ ছ'রকম—স্বরসাধারণ ও জাতিসাধারণ। ভরত সাধারণের অর্থ করেছেন অন্তর বা ছ'টি স্বরের (বা জাতির) অন্তর বা মধ্যবর্তী স্বর : "সাধারণঃ নামান্তরস্বরতা। * * স্বরোরন্তরস্থং তৎ সাধারণম্"। সাধারণ-স্বর হ'ল অন্তর-গান্ধার ও কাকলি-নিষাদ। এদের শুদ্ধগান্ধার ও শুদ্ধনিষাদের বিকৃত রূপ বলে। 'সঙ্গীত ও সংস্কৃতি' গ্রন্থের দ্বিতীয় ভাগে (পৃ° ২৩৮-২৩৯) এ'স্বন্ধে বিস্তৃত বিবরণ আছে।

'জাতিসাধারণ' কাকে বলে ? একটি গ্রামের জাতির মধ্যে যদি অল্প গ্রামের জাতির একবর্ণ (বর্ণসাম্য) হয় তাতে গানে যে সাধারণভাব দেখা যায় তাকে 'জাতিসাধারণ' বলে।

(৭) ॥ জাতি ॥ জাতি বা জাতিরাগের কথা পূর্বে উল্লেখ করেছি। ভরত খৃষ্টপূর্ব যুগে সাতটি শুদ্ধজাতির সংমিশ্রণে আরো এগারটি জাতি (জাতিরাগ) সৃষ্টি করেছিলেন। প্রকৃতপক্ষে ভরতই এর স্রষ্টা কিনা বলা কঠিন, তবে ভরতের নাট্যশাস্ত্রে আমরা এদের উল্লেখ ও বর্ণনা দেখতে পাই। শুদ্ধ ৭টি+বিকৃত ১১টি = মোট ১৮টি জাতি বা জাতিরাগ। জাতিকে আমরা 'রাগ' বলি এজন্য যে এদের প্রকৃতি বা স্বরূপ (বা গঠন) গ্রহ, অংশ, হাস প্রভৃতি দশটি লক্ষণ অনুসারে গঠিত হয়। তাছাড়া রাগত্ববর্ষ বা রঞ্জনশক্তি এদের মধ্যে পুরোপুরিভাবে আছে। ভরতের ও ভরতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীদের মতে,

(১) ॥ শুদ্ধ জাতিরাগ ॥ ষাড়্জী, আর্ষভী, গান্ধারী, মধ্যমা, পঞ্চমী, ধৈবতী ও নৈষাদী (অর্থাৎ স্বরের আদিবর্ণকে নিয়ে এরা গড়ে উঠেছে)। তবে এদের গ্রামভেদ আছে, অর্থাৎ ষড়্জ ও মধ্যম এই ছ'টি গ্রামেই এই সাতটি শুদ্ধজাতি (বিভক্ত হয়ে) লীলায়িত।

(২) ॥ বিকৃত (বা সংকীর্ণ) জাতিরাগ ॥

(১) ষড়্জমধ্যমা—ষাড়্জী+মধ্যমা

(২) ষড়্জোদীচাবা বা ষড়্জোদীচাবতী—ষাড়্জী+গান্ধারী+ধৈবতী

(৩) ষড়্জকৈশিকী—ষাড়্জী+গান্ধারী

(৪) গান্ধারোদীচাবা—ষাড়্জী+গান্ধারী+ধৈবতী+মধ্যমা

- (৫) মধ্যমোদীচ্যবা—গান্ধারী + পঞ্চমী + ধৈবতী + মধ্যমা
- (৬) রক্তগান্ধারী—গান্ধারী + পঞ্চমী + নৈষাদী + মধ্যমা
- (৭) আন্ধ্রী—গান্ধারী + ষাড়্জী
- (৮) নন্দয়ন্তী—গান্ধারী + পঞ্চমী + আর্ষভী
- (৯) গান্ধারপঞ্চমী—গান্ধারী + পঞ্চমী
- (১০) কর্মারবী (বা কার্মারবী)—নৈষাদী + আর্ষভী + পঞ্চমী
- (১১) কৈশিকী—ধৈবতী + আর্ষভী

এদের বাদী বা অংশ স্বরের সংখ্যা বা পরিচয় বর্তমানপদ্ধতির (অভিজ্ঞাত দেশীরাগের) মতো নয়। বাদী বা অংশ দু'টি, তিনটি বা তারও বেশী থাকতে পারে। ভরত নাট্যশাস্ত্রে এ'সবের পরিচয় দিয়েছেন। কোহল, মতঙ্গ, শঙ্করদেব পরবর্তী গ্রন্থকারেরা ভরতকে অনুসরণ করেছেন।

(৮) ॥ বর্ণ ॥ বর্ণের দ্বারা রাগের অভিব্যক্তি হয়। স্থায়ী, আরোহী, অবরোহী ও সঙ্কারী ভেদে বর্ণ চার রকম। সঙ্কারী মিশ্রবর্ণ—স্থায়ী, আরোহী ও অবরোহী এ' তিনটি বর্ণের সংমিশ্রণে সৃষ্ট।

- (১) স্থায়ীবর্ণ—সা সা সা সা, রি রি রি রি প্রভৃতি
- (২) আরোহী বর্ণ—স রি গ ম প ধ নি
- (৩) অবরোহী বর্ণ—নি ধ প ম গ রি স
- (৪) সঙ্কারী বর্ণ—সা সা স নি ম ম নি ম প নি রি প নি ধ প্রভৃতি।

আগেই বলেছি শাস্ত্রকাররা গানক্রিয়াকে 'বর্ণ' বলেছেন : "গান ক্রিয়োচ্যতে বর্ণঃ"। অলংকারের অবয়ব বা গঠনও এই বর্ণ (স্বর) দিয়ে সৃষ্টি হয়। বর্ণ রস, ভাব ও গানের কালেরও (সময়ের) নির্দেশক। কোন্ রাগ কখন গাইতে হয় রাগের বর্ণবিশ্লেষণ দিয়ে তা নিরূপণ করা হয়। 'স্থায়ীবর্ণ' নাম হ'ল এ'জ্ঞাত যে তার স্বরগুলি থেকে থেকে উর্গতিতে উচ্চারিত হয়। এতে একই স্বরের পুনরাবৃত্তি থাকে। স্থায়ীবর্ণ শাস্ত্রসের সৃষ্টি করে। বৈদিককালে স্তোভস্বর অনেকটা স্থায়ীবর্ণের সমপর্যায়ভুক্ত ছিল। যেমন, ভ (অ) দ্র (অ অ অ-)-ম্ ক (অ) নে (এ) ভি: (ই ই ই)। এখানে 'ভদ্রম্'-এর 'দ্র' অক্ষরে অ'-এর পুনরাবৃত্তি বা 'ভি:' অক্ষরে 'ই'-কারের পুনরাবৃত্তি শাস্ত্রসের তথা স্থায়ীবর্ণেরই উদ্বোধক। রাগের বিকাশে বর্ণ একটি প্রয়োজনীয় উপাদান।

✓ (৯) ॥ অলংকার ॥ অলংকার গানের বা রাগের আভরণস্বরূপ। গান বা রাগের গঠনের শোভা বৃদ্ধি করে বলেই 'অলংকার'। ভরত বলেছেন অলংকার

চারটি বর্ণের আশ্রয় : “অলংকারাস্তদাশ্রয়াঃ”। বর্ণকে আশ্রয় ক’রে অলংকারের বিকাশ ও পরিপুষ্ট। শাক্তদেব বিশিষ্ট বর্ণগুলিকে অলংকার বলেছেন।^৩

স্থায়ী, আরোহী, অবরোহী ও সঞ্চারী বর্ণভেদে অলংকার ৬৩টি ও তাদের নাম—প্রসন্নাদি, প্রসন্নাস্ত, প্রসন্নাত্তস্ত, প্রসন্নমধ্যা, সম, বিন্দু, নিবৃত্তি, প্রবৃত্তি, কম্পিত, কুহর, রেচিত, মঙ্গলপ্রসঙ্গ, তারমঙ্গলপ্রসঙ্গ, প্রসার, প্রসাদ প্রভৃতি। শাক্তদেব বলেছেন অলংকারের কোন নির্দিষ্ট সংখ্যা নাই, তারা অনন্ত। রক্তিলাভ, স্বরজ্ঞান ও বর্ণের অঙ্গের বিচিত্রতার জগু অলংকারের প্রয়োজনীয়তা।

(১০) ॥ ধাতু ॥ বিস্তার, করণ, আবিদ্ধ ও ব্যঞ্জন এই চার রকম ধাতু।^৪ ধাতু এখানে গানের অবয়ব স্থায়ী প্রভৃতি নয়। বীণাবাদে ব্যঞ্জন ও করণ ধাতুর বিশেষ উপযোগিতা দেখা যায়। আবার চারটি প্রধান ধাতুকে আশ্রয় ক’রে ৩৪টি ধাতুর বিকাশ হয়। ধাতুগুলির বিস্তৃত বিবরণ নাট্যশাস্ত্রে (কাশী) ২৯৮৩-৯৯ এবং সঙ্গীত-রত্নাকর (বাংলাধ্যায় ৬।১২৭-১৬৪) দ্রষ্টব্য।

(১১) ॥ আবাপ ॥ আবাপ, নিষ্ক্রাম, বিক্ষেপ, শম্যা, তাল, ধ্রুব, সন্নিপাত, লয়, যতি, কলা, বিদারী প্রভৃতির বিস্তৃত পরিচয় ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (২য় ভাগ) গ্রন্থের ২৫১-২৫৩ পৃষ্ঠায় আলোচিত হয়েছে। তা’ছাড়া গান্ধর্বগানের অপরিহার্য উপাদান তাল ও পদের পরিচয় ও ‘সঙ্গীত’ ও ‘সংস্কৃতি’-র ২য় ভাগে দেওয়া আছে। গান্ধর্বই আভ্যাসিক মার্গ-সঙ্গীত। বর্তমানে কেন, নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের সময়েই গান্ধর্ব বা মার্গ গান লুপ্তপ্রায় হয়েছিল।

ভরতের সময় (খৃঃ ২য় অঙ্গ)। তার কিছু পরে ভারতীয় সঙ্গীতের জগতে নবজাগরণের সাড়া দেখা দিয়েছিল ও তখনই গান্ধর্ব বা মার্গ-সঙ্গীতের উপাদান ও নিয়ম-নীতির ছাঁচে আঞ্চলিক ও জাতীয় সুরগুলিকে অভিজাত রাগশ্রেণীভুক্ত করার আয়োজন শুরু হয়। কোহল, ষাষ্টিক, বিশ্বাবহু, মতঙ্গ প্রভৃতি ভরতোত্তর সঙ্গীতশাস্ত্রীরা এই শুদ্ধিকরণ-যজ্ঞের হোতা ছিলেন। বর্তমান ভারতীয় সমাজে লৌকিক অভিজাত দেশী-রাগগীতিরই প্রচলন আছে ও তাকেই আমরা ‘ক্লাসিক্যাল’ নামে অভিহিত করি। বর্তমান এই ক্লাসিক্যাল বা অভিজাত দেশী রাগগীতি কিন্তু মার্গ-সঙ্গীত নয়, তবে মার্গের পবিত্র ও অধ্যাত্ম প্রকৃতি এতে যে অহুস্ম্যত আছে তাতে কোন সন্দেহ নেই।

৩। প্রজ্ঞানানন্দ : ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ (২য় ভাগ), ২৪৬ পৃষ্ঠায় বিস্তৃত পরিচয় দ্রষ্টব্য।

৪। ধাতুর বিস্তৃত বিবরণ ‘রাগ ও রূপ’-এর ২য় ভাগে দেওয়া হ’ল।



আসাবরী-রাগিণী

পঞ্চম পরিচ্ছেদ

॥ গান্ধর্বসংগীত বৈদিক কিনা ॥

‘গান্ধর্ব’-সংগীত বলতে আমরা কি বুঝি সেটাই এখন আলোচনার বিষয়। এই আলোচনাও প্রাচীন পুঁথিপত্রের নজিরের ওপর নির্ভর ক’রে করা হয়। ব্রাহ্মণ, সংহিতা, প্রাতিশাখ্য ও শিক্ষাগুলির ভেতর গাথা, গান, সাম, উদ্‌গীথ, উদ্‌গান, স্তোম, স্তোভ, উহ, উহ, রহস্ত প্রভৃতি নামের উল্লেখ আছে। ব্রাহ্মণসাহিত্যে ও প্রাতিশাখ্যগুলিতে সামগানের অজুহাতে গ্রামেগেয়গান ও অরণ্যেগেয়গানের ইঙ্গিত পাই। সামগান বৈদিক যুগের নিজস্ব সম্পদ। বৈদিকযুগে দু’চার বছরের সমষ্টিকে নিয়ে গড়ে উঠে নি, কয়েক শত বছরের ক্রমোন্নতির ধারা, সংস্কৃতি, সভ্যতা, শিক্ষা, ধর্ম, সাহিত্য, বিজ্ঞান ও দর্শনের ক্রমবিকাশের সুদীর্ঘ কালসমষ্টিকে নিয়ে এই বৈদিক যুগ গড়ে উঠেছিল। উত্থান-পতনই যুগের ধর্ম। বৈদিকযুগে ক্রমবিকাশের সংগে সংগে সকল জিনিসের ক্রমোন্নতি সাধিত হয়েছিল। ঋক্‌ছন্দে স্বর যোজনা ক’রে সামগানের সৃষ্টি হয়েছিল। সামগান সামিক যুগ থেকে সংপূর্ণ যুগের পরিণতি। সামিক যুগে তিনস্বরযুক্ত গানের প্রচলন ছিল। সেই তিন স্বর কারো মতে নিষাদ, ষড়্‌জ, ঋষভ; কারো মতে পঞ্চম, মধ্যম, ষড়্‌জ অথবা কারো মতে পঞ্চম, গান্ধার, ষড়্‌জ।

সামিক যুগের আগে আর্চিক ও গাথিক যুগ। আর্চিক যুগে একটিমাত্র স্বরে ঋক্‌ছন্দ গান করা হ’ত, আর গাথিক যুগে দুইটিমাত্র স্বরে গাথাগানের প্রচলন ছিল। সামিকের পরে স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সংপূর্ণ যুগের রাজত্ব। ক্রমবর্ধমান স্বরগুলি বা যুগের ভেতর ক্রমবিকাশের ধারা বা স্তর লুকানো আছে। ক্রমবিকাশ সমস্ত জিনিসের মধ্যেই আছে। স্বরের বিকাশ নিয়ে গান বা গীতির বিকাশের সার্থকতা। সামগানে তিন থেকে আরম্ভ ক’রে সাত স্বরের প্রচলন ছিল—তার প্রমাণ ঋক্, সাম, যজুঃ অথবা তৈত্তিরীয়, ঐতরেয় প্রভৃতি প্রাতিশাখ্যগুলি, তাদের ভাস্ক, টাকা, টিগ্ননী

আর শিক্ষাগুলি। সামগান চার, পাঁচ, ছয় অথবা সাত তথা সংপূর্ণ স্বরে লীলায়িত, স্বসংগত ও নিয়মাহুগ ছিল। দেশ ও কালের মর্যাদাকে তারা কোনদিন অবমাননা করে নি। সামগানের পর সামের উপাদান নিয়ে গান্ধর্ব বা মার্গ-সংগীতের উৎপত্তি হয়েছিল। ঋতি, জাতি, গ্রাম, আলাপ, মূর্ছনার সংমিশ্রণে গান্ধর্ব বা মার্গসংগীত ছিল বৈচিত্র্যময় অথচ নিয়মাবধীন। দেশী-সংগীতে ঋতি, জাতি ও গ্রামের কোন বালাই থাকত না : ‘যেবাং ঋতিস্বরগ্রামজাত্যাদিনিয়মো ন হি’। কল্লিনাথ দেশী-সংগীতকে ‘কামচারপ্রবর্তিতম্’ বলেছেন। নিয়মে বিধিবদ্ধ হ’লেই (‘নিয়মে তু সতি’) তা মার্গ-সংগীতের কৌলৌল্য লাভ করত : ‘তেবাং গীতাদিনাং মার্গত্বমেব’। ‘কামচার’ বলতে বার যেমন রুচি সে’ সেই রকমভাবে গান করত। এটাই দেশী-সংগীত। কল্লিনাথ তাই বলেছেন : ‘দেশিঃ চ তত্ত্বদেশমহুজমনোরঞ্জনৈকফলস্বেন কামচার-প্রবর্তিতম্’। রুচির অহুবায়া যা ভাল লাগত অর্থাৎ ঋতিমধুর ছিল ও লোকের মনোরঞ্জন করত—দেশ বা স্থানভেদে সেটাই দেশীগান ছিল, তাতে নিয়মের তথা বিধি-নিষেধের কিছু বালাই ছিল না। মোটকথা দেশীগান বা দেশীসংগীত বলতে ইংরাজীতে যাকে Folk music বলে তাকেই বোঝায়। দেশী অর্থে আঞ্চলিক।

রাগবিবোধকার সোমনাথ ‘গীতঃ স্বেধা মার্গো দেশী’ ব’লে মার্গ ও দেশী হিসাবে ভারতীয় সংগীতকে দু’প্রণীতে ভাগ করেছেন। মার্গসংগীত সম্বন্ধে তিনি বলেছেন,

** মার্গঃ স যো বিরিক্যঠৈঃ।

অষিষ্টো ভরতঠৈঃ শস্তোরগ্রে প্রযুক্তোহর্চাঃ ॥

তিনি আবার টীকাতে উল্লেখ করেছেন : ‘মার্গাতে অষিষ্ঠত ইতি মার্গঃ। যো বিরিক্যঠৈঃ ব্রহ্মাদিভিঃ অষিষ্টো গবেষিতঃ। সামবেদাদুৎকৃষ্ট প্রথম-দ্বিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মন্ত্রাতিস্বার্থাখ্যান্ সপ্তস্বরান্ সংগৃহ্য প্রবর্তিত ইত্যর্থঃ’। মতংগ ও বৃহদ্রশীতে মার্গসংগীতের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন,

আলাপাদিনিবন্ধো যঃ চ মার্গঃ প্রকীর্তিতঃ।

আলাপাদিবিহীনস্ত স চ দেশী প্রকীর্তিতঃ ॥

যে গানে আলাপ, মূর্ছনা, তাল, লয়, অলংকার প্রভৃতির সমাবেশ থাকে তাকে ‘মার্গ’, আর আলাপাদি বৈশিষ্ট্য যে গানে থাকে না তাকে ‘দেশী-সংগীত’ বলে। মার্গ গান্ধর্বগানের অভিন্ন রূপ।

✓ প্রাচীন সংস্কৃত বইগুলির ভেতর শাক্‌দেবের সংগীতরত্নাকর (১২১০-১২৪৭ খৃঃ) বিদ্যুত ও প্রামাণিক। শাক্‌দেবের আগেও অনেক সংগীতগ্রন্থকারের নামের উল্লেখ পাওয়া যায়। শাক্‌দেব সংগীত-রত্নাকরে তাঁদের নামের উল্লেখ করেছেন (১।১৫—২০) ; যেমন সদাশিব, ব্রহ্মা, ভরত, কশ্যপ, মতংগ, যাষ্টিক, দুর্গাশক্তি, শাহুল, কোহল,

বিশ্বাখিল, দত্তিল প্রভৃতি। ভরতের নাট্যশাস্ত্র (২য় শতাব্দী), দত্তিল (বা দত্তিলের) দত্তিলম্ (২য়-৩য় খৃঃ), মতংগের বৃহদ্বংশী (৫ম-৭ম শতাব্দী) প্রভৃতি বইগুলি ছাপার অক্ষরে এখন পাওয়া যায়, কিন্তু অসংপূর্ণ। টীকাকার কল্লিনাথ (১৪৪৬-১৪৬৫ খৃঃ) উল্লেখ করেছেন : “মার্গিতত্বমার্গঃ। মার্গিতত্বং চ বিরিক্ষাঞ্চৈত্র্যাদিভিঃ নাট্যসংজ্ঞামিমং বেদং সেতিহাসং করোম্যাহম্” ইতি প্রতিজ্ঞায় চতুর্ষু বেদেষ্মিষ্য কৃতত্বাং। মার্গিত ইতি ‘মার্গ অবেষণে’ ইত্যাম্মাতোতঃ কর্মণি নির্ণায়ং রূপম্”। স্মৃতরাং দেখা যায়, মার্গ বা গান্ধর্ব সঙ্গীত ‘সংগৃহীত’ ও তার উপাদান বৈদিক গান থেকেই সংগ্রহ করা হয়েছে।

টীকাকার সিংহভূপাল (১৩২০ খৃষ্টাব্দ) ‘মার্গ’ তথা ‘মার্গিত’ শব্দে ‘অবেষিত’ বা ‘দৃষ্ট’ (‘মার্গিতোহবেষিতো দৃষ্টঃ’) বলেছেন। অবেষণ অথবা দেখা (দৃষ্টঃ) কোন-কিছু একটি চলতি ও সত্যকার জিনিসের অর্থাৎ যার অস্তিত্ব ও প্রচলন সমাজে আছে তার সম্বন্ধেই বলা চলে, যা আগে বা কোনদিন সমাজে প্রচলনের আকারে থাকে না সে জিনিসের অবেষণ, সংগ্রহ বা দর্শনের প্রশ্ন মনে জাগে না। কাজেই একথা ঠিক যে, ব্রহ্মা প্রভৃতি গুরীরা একটি প্রচলিত বৈদিক সংগীতের ধারাকে অহুসরণ করে সমাজে মার্গ তথা মার্জিত (refined) পবিত্র সামগানের মতো অব্যায়্য ভাবপূর্ণ সংগীতের প্রবর্তন করেছিলেন। কল্লিনাথও তাই বলেছেন : ‘সামবেদাদিদং গীতং সংজগ্রাহ পিতামহঃ’। এই ‘গীতং’ বা গান বলতে কল্লিনাথ মার্গসংগীতকে লক্ষ্য করেছেন। তারপর মার্গসংগীত যে বৈদিক (সংগীত) সামগানের কৌলিষ্ঠ ও আভিজাত্য পাবার অধিকারী তারও প্রমাণ দিয়ে তিনি বলেছেন : ‘গীতস্ত সামবেদ-সংগ্রহরূপত্বেন বৈদিকত্বাদুপাদেয়ত্বম্’।

শ্রদ্ধেয় এন. এস. রামস্বামী আয়ার রামামতোর স্বরমেলকলানিদির মুখবন্ধে (Introduction) উল্লেখ করেছেন : চার কেন, পাঁচ থেকে সাত স্বরের ব্যবহার সাম তথা বৈদিক গানে ছিল। তিনি বলেছেন : ‘The scale of the Mārga music ordinarily ranged from one to four notes but, during the later Sāman-period, rose to seven notes ; * *’ প্রকৃতপক্ষে সামগানে সাত স্বরের প্রচলন ছিল আর সে সাত স্বরের নাম ক্রুষ্ঠ, প্রথম, দ্বিতীয়, তৃতীয়, চতুর্থ, মম্ব ও অতিস্বাধ। শিক্ষাকার নারদ এবং বেদভাষ্যকার সাযন এদের নাম প্রথম দ্বিতীয় তৃতীয় চতুর্থ পঞ্চম ষষ্ঠ এবং সপ্তমও দিয়েছেন। গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীত যখন মার্জিতরুচিসংপন্ন সমাজের জন্ত সৃষ্টি হ’ল তখন সামগানের অহুসরণে সাত স্বর তাতে ব্যবহার করা হয় ও তাদের নামকরণ হয় ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, পঞ্চম, দৈবত ও নিষাদ। বৈদিক সামগানের মতো গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতের সৃষ্টি হ’লেও

কেন যে স্বরগুলির নামের পরিবর্তন করা হয়েছিল তার কোন স্পষ্ট প্রমাণপঞ্জি এখনো পর্যন্ত আবিষ্কার হয়নি। তবে সামগানের পাশাপাশি দেশীসংগীতের প্রচলন ছিল এবং সামগানের রীতি তখনকার সমাজ থেকে লোপ পেতে বসলে বর্তমান রুচি অহুযায়ী দেশীসংগীতের স্বরনাম গুণীরা গ্রহণ করেছিলেন ব'লে অহুমান করা যেতে পারে। কল্লিনাথ তাই সাধারণভাবে উল্লেখ করেছেন : 'সামানি হি ক্রুষ্ঠ-প্রথম-দ্বিতীয়-তৃতীয়-চতুর্থ-মন্ত্রাতিস্বার্থাখ্যা: সপ্ত স্বরা: ; ইহ তু ত এব যথাযোগং ষড়্জাদিব্যপদেশভাজ ইতি'।

উল্লেখযোগ্য যে, কল্লিনাথের 'ইহ তু ত এব যথাযোগং ষড়্জাদিব্যপদেশভাজ:' স্বীকৃতিগুলি বেশ স্পষ্ট নয়, তবে এটুকুর জ্ঞাত তিনি শিক্ষাকার নারদের কাছে বিশেষভাবে ঋণী ব'লে মনে হয়।

শিক্ষাকার নারদের সময়ে সামগানের গতিধারা ক্ষীণপ্রায় হয়েছিল। গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতের রূপ দেশীর পাশে তখন অবাহত ছিল। নারদের কাছে মার্গের কোলীণ বৈদিকের কোঠাতে স্থানান্তরিত ছিল, কিন্তু সামগানের সাত স্বরের সংগে মার্গসংগীতের সাত স্বরের পারস্পরিক পরিচয়গত কোন ঐক্য ছিল না, অথচ ঐক্যের বিশেষ সংপর্কের একটা প্রয়োজন ছিল, কারণ সমাজ তখন সামগানের স্বর ক্রুষ্ঠাদির নাম একরকম ভুলে যাওয়াতে নারদ শিক্ষায় তদানীন্তন সংগীতে সাত স্বরের পরিচয় দিতে গিয়ে দেশীস্বরের কথাই বলেছেন। যেমন,

‘ষড়্জশ্চ ঋষভশ্চৈব গান্ধারো মধ্যমস্তথা।

পঞ্চমো ধৈবতশ্চৈব নিষাদঃ সপ্তমঃ স্বরঃ ॥’

একথা ঠিক যে, নারদ গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীত ও আঞ্চলিক দেশীসংগীত এ' দুটির স্বরনামের মাত্র উল্লেখ করেছেন, সামগানের কথা কিছু বলেন নি, কারণ সামগান তখন সাধারণ সমাজে এক রকম অপ্রচলিত হয়েছে বলেও চলে। নারদ সামগান ও মার্গ সংগীতের ভেতর একটি যোগসূত্র রচনা ক'রে বলেছেন,

‘যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেণোর্মধ্যমঃ স্বরঃ।

ষো দ্বিতীয় সঃ গান্ধারস্তৃতীয়স্তুষভঃ স্বতঃ।

চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমো ধৈবতো ভবেৎ।

ষষ্ঠে নিষাদো বিজ্ঞেয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্বতঃ ॥’ ২

প্রথম স্বরের সংগে মধ্যমের, দ্বিতীয়ের সংগে গান্ধারের, তৃতীয়ের সংগে ঋষভের, চতুর্থের সংগে ষড়্জের, পঞ্চমের সংগে ধৈবতের, ষষ্ঠের সংগে নিষাদের এবং সপ্তমের সংগে

পঞ্চম স্বরের ঐক্য আছে। আচার্য সায়নও এ' ধরনের প্রচেষ্টা করেছিলেন, কিন্তু শিক্ষাকার নারদের সংগে তার ঠিক মিল নেই। শিক্ষাকার নারদের 'যঃ সামগানাং প্রথমঃ' প্রভৃতি শ্লোক থেকে কল্লিনাথের 'ইহ তু ত এব যথাযোগং ষড়্জাদিব্যপদেশভাজ ইতি' কথাগুলির স্থম্পষ্ট অর্থ প্রকাশ পেয়েছে। ব্রহ্মা 'চার বেদ থেকে' বলতে বৈদিক গান তথা সামগানের অনেক উপাদান ও নিয়মনীতি গ্রহণ ক'রে গান্ধর্বগানের রূপ দিয়েছিলেন সর্বসাধারণের উপকারের জন্ত ('ব্রাহ্মণোহপি বেদাদ্বিত্যতা সংগ্রহেণ সার্ববর্ণিকত্বং প্রয়োজনমিতি')। তদানীন্তন গুণীসমাজও (খৃষ্টপূর্ব) তাই গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতকে সাদরে গ্রহণ করেছিলেন।

অনেকের অভিমত যে চার বেদ থেকে উপাদান সংগ্রহ করলেও প্রধানতঃ সামবেদ থেকে 'গীত' অর্থাৎ মার্গ-সংগীতের উপাদান নেওয়া হয়েছিল। ব্রহ্মাভরত নিজে সামগানে পারদর্শী ছিলেন : 'সামগীতিরতো ব্রহ্মা', আর সংগ্রহকর্তা ব্রহ্মার সময়ে (খৃষ্টপূর্ব ৬০০) সমাজে সামগানের প্রচলন ছিল—যদিও খুব ব্যাপক নয়। রত্নাকরের অজ্ঞ টীকাকার সিংহভূপালও একথা স্বীকার করেছেন : 'গীতশ্চ সমূলত্বমাহ—সামবেদাদিতি'। তা' ছাড়া কল্লিনাথের 'এতচ্চ ন কেবলং বৈদিকম্' কথাগুলি থেকে গান্ধর্ব বা মার্গসংগীত যে বৈদিকত্বের কোলিষ্ঠ ও আভিজাত্য পাবার দাবী রাখে তা বোঝা যায়।

টীকাকার চতুর কল্লিনাথের মতেও 'গান্ধর্ব' মার্গসংগীত আর 'গান' দেশীসঙ্গীত : 'গান্ধর্বং মার্গঃ। গানং তু দেশীত্যবগম্ভবাম্। অনাদিসংপ্রদায়মিত্যানেন গান্ধর্বশ্চ বেদবেদ-পৌরুষেয়ত্বমিতি স্মৃতিং ভবতি। গানং তু বাগ্গেয়কারাদিপরতন্ত্রত্বাং পৌরুষেয়মেব।'। শাক্তদেব রত্নাকরের প্রথম অধ্যায়ে পদার্থসংগ্রহে গানের কথায় (সাহিত্য) যিনি স্রজ যোজনা করেন তাঁকে 'বাগ্গেয়কার' বলেছেন। স্মৃতিরূপে কল্লিনাথ গান্ধর্বকে মার্গ-সংগীতের আভিজাত্য দিয়ে 'গান'-এর সংগে তাকে সম্পূর্ণ পৃথক বলেছেন। তিনি গান্ধর্বকে বলেছেন 'অপৌরুষেয়', অর্থাৎ কোন পুরুষ বা মাতৃষের দ্বারা রচিত নয়। বেদও তাই, বেদকেও শাস্ত্রে অপৌরুষেয় বলা হয়েছে। গান্ধর্বকে অপৌরুষেয় ব'লে তিনি তাকে বেদের বা বৈদিক কোলীষ্ঠ দিয়েছেন, আর দেশীগানকে তিনি বলেছেন পৌরুষেয়, স্মৃতিরূপে অবৈদিক। কল্লিনাথের এই বিভাগ কিন্তু ঠিক বৈদিক শাস্ত্রসম্মত নয়, কারণ 'গান' বা 'গীতি' বলতে বৈদিক শাস্ত্রগুলি সামগান সাম-

৩। সামগানের প্রচলন এখনো ভারতের নানান গ্রামগায় আছে—যদিও সর্বসাধারণের ভেতর তার আদর অত্যন্ত কম। পাঞ্জাবপ্রদেশে, দাক্ষিণাত্যে ও কানী প্রভৃতি অঞ্চলে এখনো সামগ বা সামগান-কারীদের সংখ্যা বৃদ্ধি কম নয়। তবে প্রাদেশিক গায়কী ও উচ্চারণপদ্ধতিতে অনেক পার্থক্য আছে।

৪। সংগীতরত্নাকর (Adyar ed.), Pt. II, পৃঃ ১৮৮

সংগীতকে লক্ষ্য করেছে। মুনি ভরত নাট্যশাস্ত্রে এবং ভরতের পরবর্তী গ্রন্থকারেরা সকলে তাঁদের গ্রন্থে গানকে নাট্য ও বাণের সমপর্যায়ভুক্ত ক'রে লৌকিক ও দেশী বলেছেন। লৌকিক গান প্রকৃতপক্ষে গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশী। তবে ভরত 'গান' শব্দের পরিবর্তে 'গীত' শব্দই বেশী উল্লেখ ক'রে বলেছেন : সামবেদ বা সামগান থেকে গীত উৎপন্ন। যেমন,

‘নাট্যবেদং ততশ্চক্রে চতুর্বেদাংগসম্ভবম্।

জগ্রাহ পাঠ্যমুধেদাং সামভ্যো গীতমেব চ ॥

যজুর্বেদাদভিনয়ান্ রসানাত্বর্থাদপি।’^৫

এখানে ‘সামভ্যো গীতমেব চ’ শ্লোকাংশে ‘গীত’ বলতে গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতকেই বোঝানো হয়েছে। নাট্যশাস্ত্রের ৬ষ্ঠ অধ্যায়ে ‘গানং পঞ্চবিধং জ্ঞেয়ম্’ (৬।৩০), ২৭শ অধ্যায়ে ‘গানং বাণ্ডং’ (২৭।৮৯), ‘গীতবাদিত্রভূষিষ্ঠং’ (২৭।৯১), ‘গানং নাট্যকৃতং তথা’ (২৭।৯৮) অথবা ‘এবং গানং চ নাট্যাং চ বাণ্ডং চ বিবিধাশ্রয়ম্’ (২৮।৭) প্রভৃতি শ্লোকে গীত, গীতি বা গানকে গান্ধর্ব শ্রেণীযুক্ত করেছেন বলেই মনে হয়।^৬ ভরত অথবা দত্তিলের পর কোহলাদি মতংগ সম্পূর্ণভাবে দেশীসংগীতের প্রচারক ছিলেন। মতঙ্গের বইয়ের নামও ‘বৃহদ্দেশী’। তাছাড়া সংগীতের উৎপত্তিপ্রকরণ বলতে গিয়ে তিনি একমাত্র দেশীসংগীতের সম্বন্ধে বলেছেন : ‘বর্ণোপলম্ভনাদ্ ব্যক্তো দেশীমুখমুপাগতম্’।^৭ আচার্য শার্ঙ্গদেবও সংগীতরত্নাকরে গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতের কথা উল্লেখ করেছেন, যদিও প্রধানত: তিনি দেশীসংগীতেরই আলোচনা করেছেন। পার্শ্বদেব, সোমনাথ, অহোবল, দামোদর—এঁরা কিন্তু তাঁদের সংগীতসময়সার, রাগবিবোধ, পারিজাত ও সংগীতদর্পণে অভিজাত দেশীসংগীতেরই মাত্র বিবরণ দিয়েছেন।

কল্লিনাথের মন্তব্য থেকে স্পষ্ট বোঝা যায় যে, গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীত বৈদিকত্বের সম্মান পাবার যোগ্য। নাট্যশাস্ত্রকার ভরত গান্ধর্বগানকে গান্ধর্বদের প্রিয় সংগীত বলেছেন : ‘গান্ধর্বাপামিদং যস্মাৎ তস্মাদ্ গান্ধর্বমুচ্যতে’।^৮ গান্ধর্বজাতির দেশ ছিল গান্ধার অর্থাৎ বর্তমান কান্দাহারে—ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্ত প্রদেশে বা কাবুলে। গান্ধর্বসংগীতের রূপ সম্বন্ধে পরিচয় দিতে গিয়ে ভরত বলেছেন : ‘গান্ধর্ব’

৫। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং.), ১।১৬-১৭

৬। শার্ঙ্গদেবও রত্নাকরের গ্রন্থাধ্যায়ে (৫র্থ অঃ) গানকে দেশী পর্যায়ভুক্ত ক'রে গান্ধর্বসংগীতে সংগেই তার আলোচনা করেছেন।

৭। বৃহদ্দেশী, ১২

৮। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং.); ২।৯

স্বর তাল ও পদের সংমিশ্রণে সৃষ্টি: ‘গান্ধর্বমিতি বিজ্ঞেয়ং স্বরতালপদাশ্রয়ম্’।* অর্থাৎ ভরত গান্ধর্বকে স্বর, তাল ও পদ হিসাবে তিন ভাগে ভাগ করেছেন।^{১০} এ’ সম্বন্ধে ‘মার্গ ও দেশী’ পর্ধ্যায়ে আলোচনা করা হয়েছে। তাছাড়া আর একটি লক্ষ্য করার বিষয় যে, গান্ধর্বগানের উৎপত্তি গান তথা বীণা, সূতরাং বীণা ও বংশ থেকে: ‘অস্ত্র যোনির্ভবেদ্ গানং বীণাবংশস্তথৈব চ’।^{১১} ভরত বীণা ও বংশ তথা বেগুকে ভিন্ন ভিন্ন গানের কারণ বলেছেন। অবশ্য ‘গান’ বলতে তিনিও সামগানকে লক্ষ্য করেছেন বলে মনে হয়। নারদীশিক্ষায় ‘বেণু’ শব্দে গান্ধর্ব ও অভিজাত দেশীগানকে বুঝিয়েছে, যেমন ‘যঃ সামগানং প্রথমঃ সঃ বেণোর্মধ্যমঃ’।^{১২} সূতরাং গান্ধর্বসংগীতের যোনি বা উৎপত্তি-স্থান গান বা সামগান এবং সামগানের সহকারী বীণা এবং বেণু হ’ল গান্ধর্ব ও দেশী সংগীতের কারণ ও প্রতীক। শিক্ষাকার নারদের ‘গান্ধর্বস্ত্র বেদবেদপৌরুষেয়স্বমিতি’ কথাগুলির সংগে ‘গীতস্ত্র সামবেদসংগ্রহরূপত্বেন বৈদিকত্বাহুপাদেয়ত্বম্’ উক্তির সামগ্য় ও মিল আছে।

মোটকথা কল্লিনাথের টীকার মর্ম: ‘* * স্বরগতরাগবিবেকয়োজ্যাত্যন্তরভাষাস্তং যুক্তুং তদ্ গান্ধর্বমিত্যর্থঃ’। ভাষা, বিভাষা ও অন্তরভাষা প্রভৃতিকে নিয়ে, গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতের সার্থকতা। এখানেও কল্লিনাথ গানকে ‘গান্ধর্ব’-সংগীত থেকে আলাদা করেছেন। সূতরাং ‘গান’ এখানে দেশীগান—সামগান নয়। শাক্তদেব রত্নাকরে বলেছেন,

‘গান্ধর্বং গানমিত্যস্ত্র ভেদদ্বয়মুদীরিতম্।

অনাদিসম্প্রদায়ং যদগান্ধর্বৈঃ সংপ্রযুক্ত্যতে ॥’

* * * *

দেশীরাগাদিষু প্রোক্তং তদগানং জনরঞ্জনম্।

তত্র গান্ধর্বমুক্তং প্রাগধুনা গানমুচ্যতে ॥

শাক্তদেবও ‘গান’ বলতে এখানে দেশীসংগীতকে বুঝিয়েছেন। তবে গান্ধর্ব বা মার্গকেও তিনি বৈদিক কোলীন্তের সম্মান দিতে মোটে কার্পণ্যবোধ করেন নি এবং ‘অনাদিসম্প্রদায়ং যদগান্ধর্বৈঃ সংপ্রযুক্ত্যতে’ কথাগুলি তার সুস্পষ্ট প্রমাণ। তারপর গান্ধর্বগানে যে অংশ, গ্রহ, মূর্ছনা, জাতিরাগ ও গ্রামরাগাদি থাকে তা রত্নাকরের অগ্রতম টীকাকার সিংহভূপালের ‘তস্মাদেব নিয়তং গ্রহাংশমূর্ছনাদিনিয়মযুক্তম্’ ও ‘গান্ধর্বং জাতিগ্রামরাগাদিপূর্বমুক্তম্’ কথাগুলিতে প্রমাণ হয়।

৯। ঐ ২৮৮

১০। ঐ ২৮১২

১১। ঐ ২৮১০

১২। শিক্ষাসংগ্রহ (কালী সং), পৃঃ ৪১০



ভৈরবী-রাগিণী

ষষ্ঠ পরিচ্ছেদ

॥ বৈদিক ও দেশী সংগীতের স্বর ॥

লৌকিক স্বর গান্ধর্ব ও দেশী গানের স্বর হিসাবে পরিচিত। দেশীসংগীতকে পাশ্চাত্য সংগীতবিদ্রা 'folk music' বলেছেন। কিন্তু ভারতবর্ষে দেশীসংগীতের দু'টি রূপের কথা আমরা জানি : একটি আঞ্চলিক সহজ সরল দেশী ও অপরটি নিয়মাবদ্ধ অভিজ্ঞাত দেশী। ডাঃ পারি (C. Hubert H. Parry) বলেছেন : 'Folk-tunes are the first essays made by man in distributing his notes so as to express his feelings in terms of design. * * Folk-music supplies an epitome of the principles upon which musical art is founded ; * *'^১। রাশিয়ান সংগীতবিৎ ক্যালভোকোরেশী (M. D. Calvocoressi) বলেছেন : রাশিয়ার জাতীয় সংগীত বেশীর ভাগ তখনকার সময়ে প্রচলিত দেশী এবং গ্রীস, রোম ও আরব সংগীতের কাছ থেকে উপাদান সংগ্রহ করেছিল : 'Russian national music owes much to the influence of native folk-music, and also of Eastern music'^২। রাগী এলিজাবেথের সময় (১৭৩১-১৭৩১ খৃঃ) যুরোপেব দেশীসংগীতের পাশে ইতালীয় দেশীসংগীতও বিকাশ-লাভ করেছিল। এডওয়ার্ড ম্যাকডোয়েল (E. Macdowell) বলেছেন : মধ্যযুগীয় গির্জায় প্রার্থনা-সংগীতের সময় দেশীসংগীত সর্বদা গাওয়া হ'ত।^৩ ক্রোয়েট

১। Vide The Art of Music (1923), পৃঃ ৮০-৮১

২। Vide A Survey of Russian Music (1944), পৃঃ ১১

৩। Vide Critical and Historical Essays, পৃঃ ১০

(F. J. Crowest) ও পার্সি বাক্ (Percy C. Back) দেশীসংগীতের আগে বাতের তথা বাতযুগের ('drum-age') প্রচলনের কথা বলেছেন।^৪ কিন্তু আমাদের মনে হয়, কঠ ও বাত্ সংগীতের ভেতর কোনটি প্রথমে বিকাশ-লাভ করেছিল তা নির্ণয় করা অত্যন্ত কঠিন,^৫ কেননা প্রাচীন বাতযন্ত্র শঙ্খ, বেণু, বীণা, মৃদংগ, ভেরী, ছন্দুভি, শততন্ত্রী, সহস্রতন্ত্রী এ'সবের উপযোগিতা তখন আসে যখন স্বর ও রাগের সমবেত রূপ কঠে প্রকাশিত হয় ও তাকে আরো ছন্দায়িত ও ঐশ্বর্যমণ্ডিত করার জন্তু সহায়ক বা মাধ্যমের দরকার হয়।

সামিক যুগের গানকে সাধারণতঃ আমরা 'সামগান' বলি। একটি মাত্র স্বর দিয়ে যে সময়ে গান গাওয়ার রীতি ছিল তখনকার নাম ছিল আচিক যুগ। আচিকের পর গাথিক যুগ; সে সময়ে দু'স্বরের গাওয়া গান হ'ত। সামিকে তিন স্বর দিয়ে গান গাওয়ার রীতি ছিল। সামিক অথবা সামগানে তিনটি স্বরের প্রচলন থাকলেও তিনটির বেশী স্বরও যে ব্যবহার হ'ত তার প্রমাণ আমরা সামপ্রাতিশাখা পুষ্পমুদ্রে ও নারদীশিক্ষায় পাই। পুষ্পমুদ্রকার পুষ্পমি স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন : বৈদিক সমাজে শাখাভেদে ভিন্ন ভিন্ন শ্রেণীর সামগানের প্রচলন ছিল ও সেই সব গানে তিন, চার, পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরের ব্যবহার ছিল। কাজেই শ্রেণী বা পঙ্ক্তি হিসাবে (যুগের) সামিক গান ও সামগানকে আমাদের আলাদাভাবে দেখা উচিত, কেননা ঔড়ব (পাঁচ), ষাড়ব (ছয়) ও সম্পূর্ণ (সাত) স্বরের সংগীত যখন সমাজের সর্বত্র প্রচলিত ছিল তখনও সামগানকে বৈদিক ও মাস্কলিক যে কোন অর্হুতানে গাওয়া হ'ত।

সম্ভবতঃ বৈদিক সামগানের পাশাপাশি দেশী ও গান্ধর্ব সংগীতের মড়জাদি সাত স্বরের প্রচলন ছিল। আর্যেয়, সামবিধান প্রভৃতি ব্রাহ্মণে অরণোগেয়গান ছিল বৈদিক সামগান। অনেকে বলেন অরণোগেয় থেকে নিছক বৈদিক সংগীত সামগান আর গ্রামেগেয় থেকে মার্গ ও দেশী সংগীতের উৎপত্তি। কিন্তু এই অল্পমান কতটুকু

৪। Vide (a) Crowest : *The Story of Music*, পৃঃ ১৩ ;

(b) Back : *A History of Music*, পৃঃ ৭৫

৫। ফ্রোয়েষ্ট বলেছেন : 'Instrumental music as we know it, is of comparatively modern date—little more than two hundred years old.'—*The Story of Music*, পৃঃ ৭৫

আমাদের অভিমতে ফ্রোয়েষ্টের অল্পমান ঠিক নয়, কেননা প্রাগৈতিহাসিক মহেঞ্জোদাড়োর ধ্বংসস্থপ থেকে যে বীণা, বীণী প্রভৃতি বাতযন্ত্র পাওয়া গেছে সেগুলি বেশ উন্নত শ্রেণীর। মহেঞ্জোদাড়োর বয়স পাঁচ হাজারেরও বেশী। তা' হাড়া ব্রাহ্মণের যুগে শততন্ত্রী-বীণারও উল্লেখ আছে। পরে (৭ম-১১শ শতাব্দী) নারদ সংগীত-মকরন্দে ১২ রকম বীণা ও মৃদংগাদি বাতন্ত্র পরিচয় দিয়েছেন।

সমীচীন তা বলা কঠিন, কেননা অরণ্যোগেয় ও গ্রামেগেয় এই দু'টি সংগীতই বৈদিকগান হিসাবে পরিচিত। ঋগ্বেদের মন্ত্র বা ছন্দের ওপর স্বরবিজ্ঞাস ক'রে গাওয়াতে সাম বা সামগানের সার্থকতা। সামগান প্রধানতঃ যজ্ঞাভিষ্ঠানের উদ্দেশ্যে যজ্ঞবেদীর পাশে ঋত্বিক ব্রাহ্মণরা গান করতেন।

অনেকে মনে করেন বৈদিক সংগীতের স্বরের সংগে গান্ধর্ব ও দেশীগানের স্বরের কোন সন্দেহ ছিল না। কিন্তু তা ঠিক নয়। নারদীশিক্ষায় নারদ 'যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেগোর্মধ্যমঃ স্বরঃ' শ্লোকগুলিতে বৈদিক ও মার্গ সংগীতের স্বরগুলির ভেতর যে একটি সম্পর্ক দেখিয়াছেন তা পূর্বে উল্লেখ করেছি। এ' ধরণের কৃতিত্ব বেদভাষ্যকার সায়নাচার্যেরও প্রাপ্য—যদিও তাঁর পদ্ধতি ও ইংগিত নারদ থেকে একেবারে আলাদা ছিল। নারদ বলেছেন : 'যঃ সামগানাং প্রথমঃ স বেগোর্মধ্যমঃ স্বরঃ। যো দ্বিতীয়ঃ স গান্ধারতৃতীয়তৃষভঃ স্বতঃ। চতুর্থঃ ষড়্জ ইত্যাহঃ পঞ্চমোর্ধবতো ভবেৎ। ষষ্ঠে নিষাদো বিজ্জৈয়ঃ সপ্তমঃ পঞ্চমঃ স্বতঃ॥' সামবিধানব্রাহ্মণের ভাষ্যোপক্রমণিকায় সায়নাচার্য বলেছেন : 'লোকিকে যে নিষাদাদয়ঃ সপ্তস্বরঃ প্রসিদ্ধা, ত এব সাম্মি ক্রুষ্ঠাদয়ঃ সপ্ত স্বরাঃ ভবন্তি তদ্ যথা, যো নিষাদঃ স ক্রুষ্ঠঃ, ধৈবতঃ, প্রথমঃ দ্বিতীয়ঃ, মধ্যমতৃতীয়ঃ, গান্ধারচতুর্থঃ, ঋষভো মন্ত্রঃ, ষড়্জোতিস্বার্থ ইতি'। সামস্বর আর নারদ ও সায়নাচার্যের উল্লিখিত স্বরগুলির পরিচয় পাশাপাশি দেখলে পাওয়া যায়,

	সামস্বর		নারদ		সায়ন
৭	ক্রুষ্ঠ	...	পঞ্চম	...	নিষাদ
১	প্রথম	...	মধ্যম	...	ধৈবত
২	দ্বিতীয়	...	গান্ধার	...	পঞ্চম
৩	তৃতীয়	...	ঋষভ	...	মধ্যম
৪	চতুর্থ	...	ষড়্জ	...	গান্ধার
৫	মন্ত্র	...	ধৈবত	...	ঋষভ
৬	অতিস্বার্থ	...	নিষাদ	...	ষড়্জ

সাত স্বরের বিকাশের একটা ক্রমিক ধারা বা ইতিহাস আছে, ক্রমবিকাশের ধারা অমুখ্যায়ীই তারা সমাজে বিকাশ লাভ করেছিল। স্বরগুলির বিকাশের ধারা বা রীতি মোটামুটি ছিল : আচিকের যুগে প্রথম, গাথিকের যুগে প্রথম ও দ্বিতীয়, সামিকের যুগে প্রথম, দ্বিতীয় ও তৃতীয়, স্বরাস্তরের যুগে প্রথম থেকে চতুর্থ, ঔড়বের যুগে প্রথম থেকে পঞ্চম বা মন্ত্র পর্যন্ত, ষাড়বের যুগে প্রথম থেকে অতিস্বার্থ পর্যন্ত আর সম্পূর্ণের যুগে প্রথম থেকে ক্রুষ্ঠ পর্যন্ত স্বরের বিকাশ হয়েছিল। ঠিক এই ধরণের বিকাশের ধারাকে সকলে আবার স্বীকার করেন না। বৈদিক প্রথম স্বরকে

অনেকে বলেন লৌকিক পঞ্চম, কারু মতে নিষাদ অথবা ষড়্জ। কিন্তু সায়নাচার্যের স্বরগুলি নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায়, ঐধবতস্বর হয় প্রথম। তবে সায়নের আরোহণগতির বা upward movement-এ স্বরের ক্রমবিকাশকে মেনে নিতে আমরা রাজী নই, কেননা বৈদিক যুগে স্বরগুলির বিকাশ ছিল অবরোহণগতিতে অর্থাৎ downward movement-এ। কাজেই বৈদিক যুগের অবরোহণগতি অমুযায়ী স্বরগুলির অভিব্যক্তি স্বীকার করলে স্বরের বিকাশভঙ্গি হয়,

মন্দ্র			মধ্য			
পা	ধা	নি	সা	রি	গা	মা—দেশী স্বর
কুণ্ড	অতিস্বাৰ্ধ	মন্দ্র	চতুর্থ	তৃতীয়	দ্বিতীয়	প্রথম—বৈদিক স্বর
৭	৬	৫	৪	৩	২	১

স্বরসন্দর্ভকে নিয়ে মেল বা খাট এবং তাদের আরোহণ ও অবরোহণকে নিয়ে অলংকারের সার্থকতা। সাত স্বরের বিকাশ প্রায় সকল দেশে ছিল ও এখনো আছে। একমাত্র গ্রীসীয়, চীনা প্রভৃতি সংগীতে সাত স্বরেরও কম বিকাশ দেখা যায়। স্বরসন্দর্ভের সনাবেশে ভিন্ন ভিন্ন যুগে স্বরসমষ্টির মূর্তি কি ধরণের ছিল তা নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায়,

সামিক বা সামগানে	প্রাচীন ভারতীয় সংগীতে	প্রাচীন ইউরোপীয় সংগীতে	বর্তমান ভারতীয় সংগীতে	বর্তমান ইউরোপীয় সংগীতে
প্রথম	ম	এফ্	সা	সি
দ্বিতীয়	গ	ই	নি	বি
তৃতীয়	রি	ডি	ধ	এ
চতুর্থ	সা	সি	প	জি
পঞ্চম	ধ	বি	ম	এফ্
ষষ্ঠ	নি	এ	গ	ই
সপ্তম	প	জি (এফ্)	রি (সা)	ডি (সি)

গ্রীসীয় সংগীতে সাত স্বরের সংগে সামগানের খাট ও বর্তমান ভারতীয় সংগীতে খাটের সাদৃশ্য :

প্রথম	দ্বিতীয়	তৃতীয়	চতুর্থ	পঞ্চম	ষষ্ঠ	সপ্তম
ম	গ	রি	সা	নি	ধ	প
এফ্	ই	ডি	সি	বি	এ	জি
(F)	(E)	(D)	(C)	(B)	(A)	(G)

॥ ঋতি এবং শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরস্থান ॥

লৌকিক তথা মার্গ ও দেশী সংগীতের প্রধান সাত ষড়্জাদি স্বর ও তাদের মধ্যে বাইশটি স্বস্থ স্বরের পরিচয় পাই। এই স্বস্থ স্বরগুলিই ‘ঋতি’। শাস্ত্রকাররা ঋতিগুলির জাতি নির্ণয় ক’রে সাত স্বরের ও তাদের ঋতিস্থানেরও উল্লেখ করেছেন। গ্রামভেদে স্বরস্থানগুলির আবার ভেদ আছে। ঋতি, ঋতিসংখ্যা, ঋতিগুলি জাতি, স্বরস্থান ও গ্রামভেদে স্বরস্থানের পরিচয়,

সংখ্যা	ঋতি	ঋতির জাতি	শুদ্ধস্বর-স্থান	ঋতি-সংখ্যা	বিকৃত স্বর	বিকৃত স্বরের ঋতি-সংখ্যা	ষড়্জ গ্রাম	মধ্যম গ্রাম	গান্ধার গ্রাম
১	তীরা	দীপ্তা	কৈশিকনিবাদ	৩	নি
২	কুমুদভী	আয়ত	কাকলিনিবাদ	৪
৩	মন্দা	মুহু	চ্যুতষড়্জ	২
৪	ছন্দোবতী	মধ্যা	ষড়্জ	৪	অচ্যুতষড়্জ	২	সা	সা	সা
৫	দয়াবতী	করণা
৬	রজনী	মধ্যা	রি
৭	রতিকা	মুহু	ঋষভ	৩	বিকৃতঋষভ	৪	রি	রি	...
৮	রৌদ্রী	দীপ্তা
৯	কোথা	আয়ত	গান্ধার	২	গ	গ	...
১০	বজ্রিকা	দপ্তা	সাধারণগান্ধার	৩	গ
১১	প্রসারিণী	আয়ত	অন্তরগান্ধার	৪
১২	প্রীতি	মুহু	অচ্যুতমধ্যম	২
১৩	মার্জনী	মধ্যা	মধ্যম	৪	অচ্যুতপঞ্চম	২	ম	ম	ম
১৪	কিত্তি	মুহু
১৫	রক্তা	মধ্যা
১৬	সন্নিপনী	আয়ত	বিকৃতপঞ্চম	৩,৪	...	প	প
১৭	আলাপিনী	করণা	পঞ্চম	৪	প
১৮	মদন্তী	করণা
১৯	রোহিণী	আয়ত	ধ
২০	রম্যা	মধ্যা	ধৈবত	৩	বিকৃতধৈবত	৪	ধ	ধ	...
২১	উগা	দীপ্তা
২২	কোত্তিগী	মধ্যা	নিবাদ	২	নি	নি

প্রাচীন মত অনুসারে বাইশটি ঋতি অনুসারে স্বরস্থান-নির্দেশ করা হ’ল। ভরত (খৃঃ ২য় শতাব্দী) থেকে এমন কি ১৮শ শতাব্দী পর্যন্ত সঙ্গীতগুরুরা এই প্রাচীন স্বরস্থান স্বীকার করতেন, অর্থাৎ তাঁদের মতে চতুর্থ ঋতিতে ষড়্জ, পঞ্চম ঋতিতে ঋষভ, নবম ঋতিতে গান্ধার প্রভৃতি। মনে হয় ঊনবিংশ শতাব্দীর শেষের কিংবা বিংশ শতাব্দীর গোড়ার দিকে বিশেষ ক’রে ইউরোপীয় পণ্ডিতরা তদানীন্তন

সঙ্গীতশিল্পীদের মতের অনুযায়ী প্রথম ঋতুতে ষড়্জ, পঞ্চম ঋতুতে ঋষভাদি স্বর স্থাপনা করার রীতি প্রচলন করেছিলেন।

প্রাচীন পদ্ধতি অনুসারে শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরস্থানগুলির পরিচয়,

সংখ্যা	শুদ্ধস্বর	বিকৃতস্বর
১	শুদ্ধ-ষড়্জ
২
৩	কোমল-ঋষভ
৪
৫	শুদ্ধ-ঋষভ
৬
৭	কোমল-গান্ধার
৮	শুদ্ধ-গান্ধার
৯
১০	শুদ্ধ-মধ্যম
১১
১২	তীব্র-মধ্যম
১৩
১৪	শুদ্ধ-পঞ্চম
১৫
১৬	কোমল-দৈবত
১৭
১৮	শুদ্ধ-দৈবত
১৯
২০	কোমল-নিষাদ
২১	শুদ্ধ-নিষাদ
২২

॥ স্বরের কম্পন ও বর্ণ ॥

সংগীতে প্রত্যেক স্বরের কম্পন স্বীকার করা হয়েছে। প্রকৃতপক্ষে সংগীত শব্দ-কম্পনের (vibration of sound) অথবা বর্ণের কম্পন-সংখ্যারই (number of colour-vibration) সমষ্টি মাত্র। বৈজ্ঞানিক ও মনোবৈজ্ঞানিকরাও বর্ণকম্পন স্বীকার করেছেন। অধ্যাপক উডওয়ার্থ (Prof. Woodworth) বলেছেন :

‘At the red end of the spectrum, the wave length of the light is 760 millionths of a millimetre, and at the violet end

it is 390 millionths. In between are waves of very intermediate length, appearing to the eye as orange, yellow, green and blue, with all their transitional hues. A wave-length of 600 gives yellow, one of 500 gives green, one of 470 gives blue, etc.'

অধ্যাপক ভেন (Prof. Taine) বলেছেন : হেল্মহোল্জ (Helmholtz) বিজ্ঞান-সম্মতভাবে সাক্ষাৎ স্বরগুলিকে ভাগ ক'রে তাদের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন :

"An increase of spend and diminution of length in the waves are sufficient to determine the vibrations which our sensation of colour undergoes in passing from red to violet.

* * Helmholtz distinguishes the following successive colours—red, orange, golden, yellow, pure yellow, green, blue of water, cyanic blue, indigo, violet, and ultra-violet."

সি. এছ. এ. জেরেগার্ড (C. H. A. Bjerregward) তাঁর প্রসিদ্ধ *Great Mother* গ্রন্থে ইংরাজী বারটি স্বরের বর্ণ বা রঙের পরিচয় দিয়েছেন। ভারতীয় মনীষীরাও প্রধান সাতটি স্বরের বর্ণসম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। প্রাচ্য ও পাশ্চাত্যের সাংগীতিক-স্বরের বর্ণ-বিভাগের তুলনা :

প্রাচ্য	পাশ্চাত্য
সা—কমলা { সি—লাল সি-সার্প—রক্তকমল
রে—পিল্লব { ডি—কমলা ডি-সার্প—হরিৎ-কমল
গ—ধ্বস্তর ই—হরিৎ
ম—কুন্দ... { এফ্—হরিৎ-সবুজ এফ-সার্প—সবুজ
প—শ্যাম... { জি—নীল-সবুজ জি-সার্প—নীল
ধ—পীত... { এ—নীল-বেগুনে এ-সার্প—বেগুনে
নি—বিচিত্র বি—রক্ত-বেগুনে

নারদীশিকাকার নারদও (১ম শতাব্দী) সাত স্বরের বর্ণসম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন,

‘পদ্মপত্রপ্রভঃ ষড়্জ স্বযভং শুকপিঞ্জরঃ ।

কনকাভঙ্গ গাঙ্কারো মধ্যমঃ কুম্ভসুপ্রভঃ ॥

পঞ্চমস্ত ভবেৎ কৃষ্ণঃ পীতকং দৈবতং বিদুঃ ।

নিষাদঃ সর্ববর্ণঃ স্রাদিতোভাভাঃ স্বরবর্ণতাঃ ॥’

সাত স্বর আণবিক কম্পনের পরিণতি, সূত্রাত্ম তাদের বর্ণ বা রঙ সৃষ্টি হওয়া কিছু অস্বাভাবিক নয়। তা’ ছাড়া পাশ্চাত্য বৈজ্ঞানিকরা সাত স্বরের কম্পন-সংখ্যারও নির্ণয় করেছেন। যেমন,

স্বর	সা	রি	গ	ম	প	ধ	নি	সা°
কম্পন-সংখ্যা	২৪০	২৭০	৩০০	৩২০	৩৬০	৪০৫	৪৫০	৪৮০
বর্তমান পদ্ধতির স্বর (হিন্দুস্থানী)	সা	রি	গ	ম	প	ধ	নি	সা°
কম্পন সংখ্যা	২৪০	২৭০	৩০০	৩২০	৩৬০	৪০৫	৪৫০	৪৮০
ত্রিঞ্জ থেকে বীণার তারের দৈর্ঘ্য	১	$\frac{৯}{৮}$	$\frac{৫}{৪}$	$\frac{৩}{২}$	$\frac{৩}{২}$	$\frac{৫}{৪}$	$\frac{৯}{৮}$	$\frac{১৫}{৮}$
বিভাগীকৃত মাপ	$\frac{১}{১}$	$\times \frac{১২}{৯}$	$\times \frac{৪}{৩}$	$\times \frac{১}{২}$	$\times \frac{১}{২}$	$\times \frac{৪}{৩}$	$\times \frac{৯}{৮}$	$\times \frac{১৫}{৮}$
সেণ্ট	২০৪	+ ১৮২	+ ১১২	+ ২০৪	+ ২০৪	+ ১৮২	+ ১১২	= ১২০০

অনেকের মতে স্বর প্রতি সেকেন্ডে শব্দতরংগের সৃষ্টি করে,

সা	রি	গ	ম	প	ধ	নি
২৫৬	২৮৮	৩২০	৩৪১.৩	৩৮৪	৪২৬.৩	৪৮০



দেশকার-রাঙ্গিণী

সপ্তম পরিচ্ছেদ

॥ সাত স্বরের জন্মকথা ॥

ভারতীয় সংগীতে সাত স্বরের জন্মকথার পরিচয় পাবার আগে ‘সংগীত’ শব্দটি সম্বন্ধে আমাদের কিছু জানা দরকার। ‘সংগীত’ শব্দটির ভেতর তিনটি কলার সমাবেশ পাওয়া যায় ও সে’তিনটির নাম নৃত্য, গীত ও বাজ। সংগীতের রূপ এ’তিনটি কলার একত্র সমাবেশে সার্থক ও সংপূর্ণ। অনেকের মতে মকরন্দকার নারদ (২য়) প্রথমে ‘সংগীত’ শব্দটি সংগীতশাস্ত্রে ব্যবহার করেন : “গীতং বাজং চ নৃত্যং চ ত্রয়ং সংগীত-মুচ্যতে,”^১ এবং মকরন্দকার নারদের আগে নাট্যশাস্ত্রকার ভরত থেকে আরম্ভ ক’রে দস্তিল (বা দস্তিল), কল্পপ, যাস্টিক, হুর্গাশক্তি, কোহল, বিশ্বাখিল, অশ্বতর, বিশ্বাবল্ল, ভূষুক, শিক্ষাকার নারদ, মতংগ এবং এমন কি পার্শ্বদেব (৯ম-১১শ খৃঃ) পর্যন্ত এই ‘সংগীত’ শব্দটি তাঁদের সংগীতগ্রন্থের কোথাও উল্লেখ করেন নি। কিন্তু এ’ সিদ্ধান্ত ঠিক নয়। কারণ রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশে আমরা ‘সংগীত’ শব্দটির স্পষ্ট উল্লেখ পাই। ভরতের নাট্যশাস্ত্রের দু’টি সংস্করণে দু’রকম শব্দের প্রয়োগ আমরা লক্ষ্য করি। কাশী-সংস্করণে ‘সংগীত’ শব্দের উল্লেখ নাই, কিন্তু কাব্যমালা-সংস্করণের (বোধাই) কয়েকটি জায়গায় ‘সংগীত’ শব্দটির উল্লেখ আছে। ব্রাহ্মণ,

সংহিতা ও ধর্মসূত্রের ভেতর ‘সংগীত’ শব্দটির কোন উল্লেখ নাই ও যে শব্দ আছে তা’ সংগীতকে বোঝাবার জন্য মাত্র। প্রাচীন সাহিত্যে ‘গান,’ ‘গীতি,’ ‘গাথা’ অথবা ‘গান্ধর্ব’ শব্দগুলি ব্যবহার করা হয়েছে। বৈদিক সাহিত্যের প্রায় সবগুলিতে বাণ্যবজ্র হিসাবে বীণা, বেণু যুগং, প্রভৃতি এবং নৃত্য ও গানের পৃথক পৃথকভাবে উল্লেখ আছে। প্রাতিশাখ্যে ‘গণগীতিভ্যঃ,’ ‘উহগানে,’ স্তোভশ্চ সামাভ্যঃ’ প্রভৃতি এবং শিক্ষাদিতে গান, গীতি, গাথা ও গান্ধর্বগানের উল্লেখ নৃত্য ও বাজের সংগে একত্রে পেয়ে থাকি। এঁছাড়া আর্যেয় ও সামবিধানব্রাহ্মণে এবং সামতন্ত্রে অরণ্যোগেয়গান, গ্রামেগেয়গান, উহগান, স্তোভ ও রহস্ত্যগানের মারফতে সামগানের পরিচয় পাই। নাট্যশাস্ত্র থেকে আরম্ভ ক’রে বৃহদেদী, সংগীতসময়সার, মকরন্দ, রত্নাকর, পারিজাত, রাগবিবোধ ও সংগীতদর্পণের সময় (২য়—১৭শ খৃ) পর্যন্ত গীত, বাণ্য ও নৃত্যের একত্র প্রচলন অব্যাহত ছিল ব’লে মনে হয়। কিন্তু বর্তমানে সংগীতের কোঠায় এঁতিনটির একত্র সমাবেশ অপরিহার্য ব’লে পরিগণিত নয়।

প্রকৃতপক্ষে সংগীতের সম্বন্ধে কোন কিছু বলতে গেলে সংগীতের উৎপত্তি বা জন্মকথার পরিচয় দেওয়া আগে দরকার। অধিকাংশ সংগীতশাস্ত্রকার সংগীতের উৎপত্তির কথা বলতে গিয়ে বলেছেন : “গীতং নাদাত্মকম্”, অর্থাৎ নাদ বা কারণশব্দ গীত বা সংগীতের শরীর, অথবা শব্দতরঙ্গ থেকে সংগীতের উৎপত্তি। নৃত্য ও বাজের বেলাতেও তাই : “বাণ্যং নাদবাক্ত্যা প্রশস্ততে। তদ্ব্যাহুগতং নৃত্তং নাদাদীনমতস্তয়ম্।”^২ এই নাদ অথবা কারণশব্দকে সূক্ষ্মশব্দের কারণ বলা হয়েছে—ও সে’ শব্দের ভেতর শাস্ত্রকার ও দর্শনকাররা বিশ্বব্রহ্মাণ্ডকে অন্তর্ভুক্ত বলেছেন। এই আদি বা কারণশব্দকে অনাহত ও আহত ভেদে দু’ভাগে ভাগ ক’রে ‘আহত’ শব্দ থেকে সংগীতশাস্ত্রকাররা সংগীতের সৃষ্টি বা জন্ম স্বীকার করেন।

যে কোন শব্দ স্থূল রূপে বাইরে প্রকাশ পাবার আগে সূক্ষ্ম আকারে নাভিতে প্রথমে, তারপর হৃদয়ে ও কণ্ঠে এবং শেষে মুখে জিহ্বামূলে স্থূল আকারে প্রকাশ পায়। বায়ু বা বাতাসই শব্দের কারণ। শব্দসৃষ্টির ইচ্ছাশক্তির আকারে প্রাণবায়ুর সঙ্গে দেহের ভেতর পাঁচটি স্থানে আহত হয় ও সেই স্থানগুলিকে অতিক্রম ক’রে স্থূলশব্দ-রূপে তারা বাইরে প্রকাশিত হয়। এই ইচ্ছাশক্তি ও প্রাণের মিলিত রূপকে দর্শনশাস্ত্রে শব্দব্রহ্ম, তন্ত্রে কুণ্ডলিনী, কালী প্রভৃতি বলা হয়েছে।

দর্শনের কথা বাদ দিলে ইতিহাস ও ক্রমবিকাশের দিক থেকে সংগীতের জন্মকথার একটি পরিচয় পাই। সংগীতের স্বর, সুর বা রাগ-রাগিণীরা একেবারে আকাশ থেকে অকস্মাৎ সৃষ্ট হয় নি। সমাজবাসী মানুষই প্রতিভা ও প্রচেষ্টা দিয়ে

প্রকৃতির অন্তর থেকে তাদের ধীরে ধীরে ক্রমবিকাশের ধারা অমুখ্যায়ী আবিষ্কার করেছে। ভারতীয় সংস্কৃতি যেমন প্রাগৈতিহাসিক যুগের বিশাল ক্ষেত্রকে অতিক্রম ক'রে ঋগ্বেদিক যুগে চরম-উৎকর্ষ লাভ করেছিল। আবার বৈদিক যুগের অন্তর্বর্তী ঔপনিষদিক যুগে বাহ্যিক ও অন্তর উভয় দিকে সংস্কৃতি যেমন বিকাশের পরাকাষ্ঠায় উপনীত হয়েছিল, তেমনি সংগীতকলাও অপরিণত আদিম-বিকাশের ভেতর দিয়ে ধীরে ধীরে উন্নত হ'তে হ'তে দেশী ও মার্গ—অসংস্কৃত ও সংস্কৃত এ' দুটি রূপের ভেতর ক্রমে রাগ, অলংকার, মুছনা, তান ও বিচিত্র সাংগীতির সম্পদের সম্ভার নিয়ে উন্নত আকারে বিকশিত হয়েছে। কাজেই ক্রমোন্নতির ধারাকে অস্বীকার করার উপায় নেই। সংগীতের পরিপূর্ণ রূপও ক্রমোন্নতি বা ক্রমবিকাশের পথে প্রাগৈতদিক, বৈদিক ও ক্লাসিক্যাল যুগকে অতিক্রম ক'রে ঐতিহাসিক হিন্দু, মুসলমান ও ইংরাজ রাজত্বের বিভিন্ন যুগে বিচিত্র রূপে প্রকাশ পেয়েছে একথা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে। নারদীশিক্ষা ও সংগীত-রত্নাকরে উল্লিখিত আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর, ঔড়ব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ গানের স্বরগুলি ক্রমিক স্বরবিকাশের কথাই স্মরণ করিয়ে দেয়।

সংগীতের প্রাণ রাগ ও রাগের রূপকে গড়ে তোলে স্বরসমষ্টি। আর্চিক যুগে একটি মাত্র স্বর ছিল, কিন্তু ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার, মধ্যম, দৈবত ও নিষাদ এই সাতটি স্বরের ভেতর নিদিষ্ট কোন্ স্বরটি অর্চিক স্বর ছিল তা' সঠিকভাবে বলা কঠিন, কেননা সংগীতের বিকাশমূলক ইতিহাসের দিকটা এখনো আমাদের কাছে ততো পরিষ্কার নয়। ভারতীয় সংগীত কোন্ সময় থেকে আমাদের সমাজে বিকাশ লাভ করেছে তারও ঠিক ঠিক ইতিহাস আমাদের জানা নেই। শুধু আমরাই বা কেন, পৃথিবীর সমস্ত জাতির ইতিহাসে সংগীতের জন্মকথার সঠিক তারিখ এখনো পর্যন্ত নির্ণয় করা হয় নি। পাশ্চাত্য সংগীতবিদ এরিক ব্লোম এ'কথা স্বীকার ক'রে বলেছেন: 'We do not know when music became a consciously cultivated art in England * * nor can we tell how it first shaped itself।' রাশিয়ান সংগীতবিদ্যার ক্যালভোকোরেনী স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন,

'As to the music, all that could be said would be merely conjectural.' * * 'No actual example of primitive Russian music is known, * *।' ভারতীয় সংগীতের কথাও তাই। এখনো পর্যন্ত ভারতীয় সংগীতের সত্যাকারের ইতিহাস নাই, কাজেই ব্লোমের মতো আমাদেরও স্বীকার করতে হয়: 'Unfortunately for history music was for centuries transmitted merely by ear and by tradition, and even when some system of notation was in use, it long remained so

in exact as to serve merely as a rough remainder of what was already known to the performers from aural teaching.’^৩

ভারতীয় সংগীতের ঐতিহাসিক গবেষণা যারা করেন তাঁদের ভেতর অনেকের অভিমত যে, মধ্যমই (ম) আদিশ্বর এবং তাকে আর্চিকের স্বর ও সুর দুইই বলা যেতে পারে। অনেকে বলেন নিষাদ (নি) আদিশ্বর। শ্রদ্ধেয় শেষগিরি শাস্ত্রী সামগানের আলোচনা-গ্রন্থে উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর নিয়ে আলোচনা করেছেন এবং উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর-তিনটির জায়গায় তিনি নিষাদ, ষড়্জ ও ঋষভ স্বরের পরিচয় দিয়ে সামিক যুগের কথাই বরং টেনে এনেছেন।^৪

হলুগার কৃষ্ণাচারিয়ারও এই সামিক যুগের গ্রন্থে উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত স্বর সম্বন্ধে আলোচনা করেছেন। সেই আলোচনায় তিনি গানে একটিমাত্র স্বর ও তিন রকমভাবে তার উচ্চারণভঙ্গির ওপর বেশী জোর দিয়েছেন, কিন্তু তিনিও নির্দিষ্ট কোন স্বরের কথা কিছুই বলেন নি। তিনি আশ্বলায়ন-শ্রৌতসূত্রের (১১।১) একস্বরীগায়ন বা আর্চিকগানের নিদর্শন : “একশ্রুতাম্—একশ্রুতিসততমহুত্ৰয়াং । পরঃসম্বিকর্ষঃ” সূত্রটির উল্লেখ করেছেন,^৫ কিন্তু সাতস্বরের ভেতর কোনটি নির্দিষ্ট স্বর বা “fixed one note” তার কোন নামোল্লেখ করেন নি। লঙ্কোয়ের ‘সংগীত’ পত্রিকায় প্রকাশিত *An Hypothesis of the Origin and Development of the 22 Srutis* প্রবন্ধে বিহুযী রাগিণী দেবী আদি বা প্রথম স্বরকে নিষাদ (নি) বলতে চেয়েছেন ও সামপরিভাষা থেকে তিনি তার প্রমাণ দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : “In the Sāmāparibhāṣā, the note ‘NI’ is described as the starting point of the Sāman scale.”^৬ কিন্তু নারদীশিক্ষাকার নারদ “যঃ সামগানঃ প্রথমঃ স বেণোর্বধ্যমঃ স্বরঃ” শ্লোকে যে স্বর-সাদৃশ্যের ইংগিত করেছেন তা’ থেকে বৈদিক স্বরের অবরোহণধারাকে (descending order) অটুট রেখেও মধ্যমকে (ম) প্রথম স্বর হিসাবে গণ্য করা যায়। সামবেদের ভাষ্যোপক্রমণিকায় আচার্য সায়নের মতে প্রথম স্বর দৈবত (ধ), কেননা সাত স্বরের বিকাশভঙ্গিকে তিনি আরোহণগতিতে (ascending order) স্বীকার করেছেন। শ্রদ্ধেয় স্বরী রাও তাঁর *A Plea for a Rational Interpretation of Saṅgita-śāstra*

৩। Vide Eric Blom : *Music in England*, (1945), p. 1.

৪। রামচন্দ্রন : *The Rāgas of Karnatic Music* (1938), পৃঃ ১৩

৫। Vide *The Journal of the Music Academy*, (Madras), Vol. I, Jan.

1930, No. 1, p. 158.

৬। Vide *Sangeet* (Lucknow), June, 1931, No. 3, p. 12.

প্রবন্ধে সাত স্বরের উৎপত্তি নিয়ে যে পাণ্ডিত্যপূর্ণ আলোচনা করেছেন তাতেও মধ্যম-স্বরকে তিনি প্রথম স্বর হিসাবে গ্রহণ করেছেন।^৭

The Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus গ্রন্থে স্বামী শংকরানন্দ ক্রমবিকাশের ধারাকে অহুসরণ ক'রে বৈদিক দেবতাদের উৎপত্তির মতো সাত স্বরের উৎপত্তির একটি দার্শনিকী যুক্তি দেখিয়েছেন। তিনি বলেছেন : “This evolutionary process of the musical notes is very much the same as that of the Vedic deities in the Ārya society”।^৮ তিনি বৈদিক দেবতাদের ক্রমবিকাশের মতো সাত স্বরের বিকাশ সম্বন্ধে উল্লেখ করতে গিয়ে বলেছেন : বরুণ বা আকাশ সৃষ্টির প্রথম দেবতা। ঋগ্বেদসংহিতার প্রথম মণ্ডলের গোড়ার দিকে এই বরুণ দেবতার উল্লেখ আছে, যদিও তা ছ'এক বার মাত্র। তিনি বলেছেন : “* * We find that the Tāntric division of the sound reappears in the musical science”। বৈদিক দেবতার তত্ত্বের যুগে বর্ণবীজের ছন্নবেশে ছিলেন। বর্ণবীজগুলি একদিক দিয়ে বর্ণপ্রতীক—যা থেকে পরবর্তীকালে স্থূল প্রতীকের সৃষ্টি হয়েছিল। বরুণ বা আকাশের বর্ণবীজ মধ্যম (ম), কাজেই আদিস্বর হিসাবে মধ্যমকে গণ্য করা যায়। এই মধ্যমস্বরকে পণ্ডিত সোমনাথ রাগবিবোধে স্বয়ম্ বলেছেন। এ' সম্বন্ধে আগেও অনেকবার আলোচনা করেছি।^৯ শঙ্করদেব সংগীতরত্নাকরে (১৪৮৬) বলেছেন : “গ্রামে স্রাদ্ধিলোপিত্বান্ন্যামন্ত্র পুরঃসরঃ” এবং কল্লিনাথ টীকায় “মধ্যমাস্রাবিনাশিত্বমিতি” কথাগুলির দ্বারা প্রকারান্তরে মধ্যমস্বরের অবিনাশিত্বের তথা স্বয়ংভূত্বের কথা উল্লেখ করেছেন। ভারতের সমসাময়িক দত্তিলাচার্যও এ' কথা স্বীকার করেছেন। কল্লিনাথ বলেছেন : “মধ্যমাস্রাবিলোপিত্বমুক্তং দত্তিলেন—“* * অলোপিনং বিজ্ঞানীয়াৎ সবৈত্রৈব তু মধ্যমম্”। কাজেই সকল অবস্থায় অর্থাৎ ষাড়ব, ঔড়ব ও সম্পূর্ণ রূপের বেলায়ও মধ্যমের লোপ নাই। সিংহভূপাল ‘ষাড়বিতত্বে ঔড়বিতত্বে চ মধ্যমশ্চ লোপো নাস্তি’ ব'লে একথা সমর্থন করেছেন এবং প্রশংসার ছলে ‘দেবকুল উৎপন্নত্বাৎ’—দেবকূলে উৎপন্ন ব'লে মন্তব্য করেছেন। বর্তমানেও মধ্যমকে সম্পূর্ণ স্বরের (খাটের) মাঝামাঝি স্বর হিসাবে গ্রহণ করা হয়। উত্তরাংগ ও পূর্বাংগ রাগশ্রেণীর নির্ণয় এই মধ্যমস্বরের মাধ্যমে করা হয়। বিস্তৃত আলোচনার ভেতর না গিয়ে সংক্ষেপে সকল দিক

৭। পরে এ' সম্বন্ধে আলোচনা করা হয়েছে। Vide *The Journal of the Music Academy*, (1938), Vol. IX, pts I-IV, pp. 49-67.

৮। Vide *Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus*, Vol. II, p. 50.

৯। শুধু মধ্যমস্বরকে নয়, পঞ্চম ও ষড়্জ স্বর-দুইটিকেও রাগবিবোধকার স্বয়ম্ (uncreated) বলেছেন।

থেকে বিচার করলে দেখা যায়, আর্চিকযুগের স্বর নিষাদ অথবা ধৈবত না হ'য়ে বিকাশের ধারা ও বিজ্ঞানের দিক থেকে 'মধ্যম' হওয়াই মনে হয় উচিত।

সংগীতে আর্চিকযুগের পর গাথিকযুগের বিকাশ। গাথিকযুগের স্বর পঞ্চম ও মধ্যম (প ও ম)। তন্ত্রাভিধানের মতে মিত্র-বরুণের বর্ণবীজও মধ্যমস্বর। সামিক বা তিন স্বরের যুগে তিনজন দেবতা ছৌ (আকাশ), পৃথিবী ও মিত্রের বর্ণবীজ অম্বযায়ী মধ্যম, ষড়্জ ও পঞ্চম (ম-সা-প) স্বরের উৎপত্তি হয়েছিল ধরা যায়। মধ্যম, ষড়্জ ও পঞ্চম অথবা 'সা-ম-প' স্বর-তিনটি সোমনাথের মতে স্বয়ম্ভু: "কিং চ স্বভুবঃ সপমা" অথবা "সপমা: ষড়্জপঞ্চমমধ্যমা: স্বশ্বাদেব ভবন্তীতি স্বভুবঃ স্বপ্রকাশা: ; নো তু কল্লিতা:।" পণ্ডিত হলুগার কৃষ্ণচািরয়ারও এ' তিনটিকে সংগীতের তৃতীয় স্তর বা সামিক যুগের স্বর ব'লে স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন: "* * it is clear that the *Sāmik* scale was repeated in three ways—from স, ম, প, which are the bases for the higher and lower registers or octaves।"^{১০} অন্ধ্রের সুরা রাওয়ের স্বীকৃতিও তাই। তিনি বলেছেন: "It must be remembered that basic note or *Sadja* was in the centre of scale, *ma* the upper limit and *pa* the lower limit।"^{১১} সামিকের পর স্বরাস্তর বা চার স্বরের যুগ এবং সে' চার স্বর—গান্ধার, মধ্যম, ষড়্জ ও পঞ্চম। এর পরে ষড়্ভব, ষাড়ব ও সম্পূর্ণ স্বরের যুগ।

তাত্ত্বিক বর্ণাভিধান বা 'তন্ত্রাভিধান'^{১২} অম্বসারে যথাযথ বিচার করলে দেখা যায়, মধ্যমস্বরের দেবতা অপঃ বা আপ (জল), স্ততরাং বরুণ বা অকাশ মধ্যমের বর্ণদেবতা নন। কিন্তু বেদ, ত্রাঙ্কণ ও উপনিষদে বরুণদেবতা যেমন আকাশ-রূপে কল্পিত হয়েছেন তেমনি অপঃ বা আপ—অমৃত, ইন্দ্র, সমুদ্র, অগ্নি, মিত্র বা সূর্য-রূপেও উল্লিখিত হয়েছে। বৈদিক ভারতে আকাশ যে সমুদ্র (ক্ষীরোদসমুদ্র) রূপে কল্পিত হ'ত তার স্পষ্ট নিদর্শন ঋক্বেদ এবং শতপথ, বাজসনেয়ী প্রভৃতি ত্রাঙ্কণ ও সংহিতাতে পাওয়া যায়। যেমন 'ছৌ সমুদ্রঃ' (বাজসনেয়ী ২৩৪৮); 'ছাম্ বর্ষয়তাম্' (ঋক: ৫৬৩৬), 'আপো পূর্বে সমুদ্রে যোনি:' * * তত্শা পূর্বে সমুদ্রে যোনি:' (বৃহদারণ্যক উঃ ১।১১২)। অপঃ বা আপ অগ্নি-রূপে কল্পিত—'অগ্নিম্ সমুদ্রবাসসম্' (ঋক: ৪।১০২১৪; ৪।১৫৬)। অপঃ বা বরুণ সূর্য—'স বা এষো (সূর্য:)—২প: প্রবিষ্ট বরুণো ভবতি' (কৌষিতকী ১৮৮); 'বরুণ আদিত্য:' (ঐতরেয় ব্রা: ১২৪);

১০। Vide *The Journal of the Music Academy*, Vol. I, April 1930, No. 2, p. 159.

১১। *Ibid.*, Vol. IX, 1938, pts. I-IV, p. 49.

১২। তন্ত্রাভিধান, (বীজনিবট্, মন্ত্রার্থভিধান, বর্ণবীজকোষ, মুদ্রানিবট্ সন্মত), ২য় সংস্করণ ১৯৩৭, পঞ্চানন ভট্টাচার্য কতৃক সম্পাদিত।

‘যে বৈ বরুণঃ সোহগ্নিঃ’ (শতপথ ব্রাঃ ৫।২।৪।২৩) ; ‘আপো বা অর্কঃ’ (বৃহঃ ১।১।২) । বেদ ও ব্রাহ্মণের যুগে ছোঁ, পৃথিবী ও অগ্নি অথবা মিত্র, বরুণ ও পৃথিবীই প্রধান বৈদিক দেবতা—যদিও বরুণের বিকাশ প্রথম স্তরে, মিত্র বা সূর্য দ্বিতীয় স্তরে ও তৃতীয় স্তরে পৃথিবী বা পৃথ্বীর সৃষ্টি হয়েছিল। ঋগ্বেদ ও ঋগ্বেদকে অনুসরণ করে সমস্ত পুরাণে উল্লেখ আছে যে, বিশ্বসৃষ্টির পূর্বে সমগ্র বিশ্ব কারণ-সলিলে আবৃত ছিল। এই কারণ-সলিলকে তমো বা অন্ধকার, মৃত্যু, সং, অসং প্রভৃতি নামে উল্লেখ করা হয়েছে। পুরাণে নারায়ণকে সলিলে নাগশয্যায় শায়িত বলে বর্ণনা করা হয়েছে। ‘নার’ অর্থে সলিল বা জল, স্ততরাং নারে বা সলিলে যিনি শয়ন করেন তিনি নারায়ণ। ইজিপ্ট, গ্রীস, বাবিলন, চ্যালডিয়া প্রভৃতি দেশের পুরাণকাহিনীতেও (Mythology) সলিল ও অন্ধকারের উল্লেখ আছে। বিজ্ঞানে সৃষ্টির বাষ্পীয় (gaseous) অবস্থার পর তরল (liquid) অবস্থার কথা উল্লেখ আছে। প্রকৃতপক্ষে অপঃ, আপ বা সলিলই বরুণ (আকাশ) দেবতা। স্ততরাং সৃষ্টিক্রম হিসাবে লৌকিক ও সংগে সংগে বৈদিক সাত স্বরের বিকাশের পরিচয় হ’ল,

সংখ্যা	স্তর বা যুগ	বৈদিক দেবতা	লৌকিক স্বর	বৈদিক স্বর
১	আচিক	বরুণ	মধ্যম	প্রথম
২	গাথিক	বরুণ ও মিত্র	মধ্যম, পঞ্চম	প্রথম, ক্রুষ্ট
৩	সামিক	বরুণ, মিত্র, পৃথিবী	মধ্যম, পঞ্চম, ষড়্জ	প্রথম, ক্রুষ্ট, চতুর্থ
৪	স্বরাস্তর	বরুণ, মিত্র, পৃথিবী অগ্নি	মধ্যম, পঞ্চম, ষড়্জ গান্ধার	প্রথম, ক্রুষ্ট, চতুর্থ দ্বিতীয়
৫	ওড়ব	বরুণ, মিত্র, পৃথিবী অগ্নি, আকাশ	মধ্যম, পঞ্চম, ষড়্জ গান্ধার, ঋষভ	প্রথম, ক্রুষ্ট, চতুর্থ দ্বিতীয়, তৃতীয়
৬	ষাডব	বরুণ, মিত্র, পৃথিবী অগ্নি, আকাশ, ছোঁ	মধ্যম, পঞ্চম, ষড়্জ গান্ধার, ঋষভ, নিষাদ	প্রথম, ক্রুষ্ট, চতুর্থ দ্বিতীয়, তৃতীয়, অতিস্বাধ
৭	সংপূর্ণ	বরুণ, মিত্র, পৃথিবী অগ্নি, আকাশ, ছোঁ মরুত	মধ্যম, পঞ্চম, ষড়্জ গান্ধার, ঋষভ, নিষাদ, দৈবত	প্রথম, ক্রুষ্ট, চতুর্থ দ্বিতীয়, তৃতীয়, অতিস্বাধ, মল্ল

এখানে লৌকিকের সংগে বৈদিক স্বরেরও বিকাশ-পারম্পর্য দেখানো হ'ল। কিন্তু একথা সত্য যে বৈদিক স্বরের বিকাশ নিম্নগতিতে (অবরোহণে)—“কুণ্ডাদয় উত্তরোত্তরং নীচা ভবন্তি” (—সামতন্ত্র) ও লৌকিক স্বরের গতি উচ্চদিকে (আরোহণে)। সুতরাং ক্রমবিকাশ হিসাবে বৈদিক ও লৌকিক সাত স্বরের গতি হ'ল,



শ্রদ্ধেয় স্বৰ্গা রাও তাঁর *A Plea for a Rational Interpretation Saṅgita-śāstra* প্রবন্ধে বলেছেন :

“ * * * Our ancients must have learnt the high degree of consonance which *madhyama* above and *pañchama* below had with the fundamental notes. When they went above the *madhyama* at a much shorter interval than that from *as* to *ma* they noticed the *pañchama* repeated and equally did they find that *madhyama* was repeated below *pañchama* at the same interval. It was thus that the interval between *madhyama* and *pañchama* came to be thoroughly appreciated, understood and accurately determined. In the application of this interval lies the secret that gave rise to the original classic scale of the Hindus. The basic note with *ma* above and *pa* below was taken and by applying to them the interval aforesaid the four other notes were derived as follows :—from *ma* above a descent was made to the same extent that one has to descend from *pa* to *ma*. To achieve this practically *ma* should be regarded as *pa* and a note that would be *ma* to it pronounced. Then from *sa* an ascent was made to the same extent that one does in going from *ma* to *pa*. In this way the notes *ga* and *ri* were obtain-

ed. A similar process was repeated in the lower part of the compass. A descent from *sa* and ascent from *pa* by the same measure or interval gave rise to the notes *ni* and *dha*. * * It must be remembered that the basic note or *saḍja* was in the centre of the scale, *ma* the upper limit and *pa* the lower limit. The original series of seven notes was evolved only with the help of the interval between *ma* and *pa* which in later times came to be regarded as a *chatus-śruti* interval, and its application to the foundational notes of *sa*, *ma*, and *pa* in the *Ārohaṇa* or *Āvarohaṇa-krama* or both ways. ”১৩

সাতটি লৌকিক স্বর ছাড়া বৈদিক স্থানস্বর উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিতের (অথবা প্রচয়ের) প্রসঙ্গও আসতে পারে। ‘উদাত্ত’ বলতে উচ্চ স্বর, ‘অহুদাত্ত’ নিম্ন বা খাদ স্বর ও ‘স্বরিত’ উচ্চ ও নীচ স্বর-দুটির সমতারক্ষক (balancing) স্বর। উদাত্তাদি স্থানস্বর বৈদিকের গোড়াকার দিকে ‘স্বর’ হিসাবে পরিচিত থাকলেও পরে “ত্রীণি মন্ত্রং মধ্যমমুক্তমঞ্চ”—মন্ত্র (খাদ), মধ্য ও তার (উচ্চ) হিসাবে স্বরোচ্চারণের ‘স্থান’ (register) ব’লে গণ্য হয়েছিল। যাজ্ঞবল্ক্য, নারদী, পাণিনীয়, মাণ্ডুকী প্রভৃতি শিক্ষাগুলি উদাত্ত, অহুদাত্ত ও স্বরিত এই তিনটি (বৈদিক) স্থানস্বর থেকে লৌকিক সাতটি স্বরের উৎপত্তির কথা বলেছে—যা আগেও আমরা উল্লেখ করেছি। যেমন,

উচ্চৌ নিবাদগাঙ্কারৌ নীচাবুযভধৈবতো ।

শেষান্ত স্বরিতা জ্ঞেয়াঃ ষড়্জমধ্যমপঞ্চমাঃ ॥

ক্রমবিকাশের রীতি লক্ষ্য করলে উদাত্ত ও অহুদাত্তের সমতারক্ষক স্থানস্বর স্বরিত তথা ‘সা-ম-প’ স্বর তিনটিকে আদিম বা সামিক যুগের স্বর বলা যেতে পারে। ষড়্জ-মধ্যম-পঞ্চম স্বর-তিনটিকে সোমনাথ তাঁর রাগবিরোধে স্বয়ম্ভু ও অবিনাশী স্বর ব’লে উল্লেখ করেছেন তা’ আমরা বলেছি। বৈদিক স্থানস্বর স্বরিত থেকে যদি অবিনাশী ও অপরিবর্তনীয় তিনটি স্বয়ম্ভু স্বরের উৎপত্তি সম্ভব হয় তবে স্বরিতকেও স্বয়ম্ভু ও অবিনাশী স্বর ব’লে গণ্য করতে হবে। কিন্তু শিক্ষাগুলির ভেতর এ’ধরণের কোন আভাস পাওয়া যায় না, স্বরিতকে তাঁরা বরং উদাত্ত ও অহুদাত্তের পরে উৎপন্ন স্বর হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন। সাত স্বরের ক্রমবিকাশের রীতি অহুদাত্ত স্বয়ম্ভু স্বর-তিনটির ভেতর লৌকিক মধ্যম তথা বৈদিক প্রথম স্বরকে প্রথমে

উৎপন্ন স্বর হিসাবে ও মধ্যমের পর অবরোহণগতিক্রমে পরবর্তী পঞ্চম ও ষড়্জ স্বরের সৃষ্টিকে অনেকে শাস্ত্র ও বিজ্ঞানসংমত ব'লে মনে করেন। কাজেই শিক্ষাগুলির যদি অভিপ্রায় হয় যে, উদাত্তাদি তিনটি স্থানস্বর থেকে লৌকিক সাতটি স্বরের উৎপত্তি, তাহ'লে শাস্ত্রের সিদ্ধান্ত অমুযায়ী স্বরিতকেও আমরা সামিক যুগের স্বর হিসাবে গণ্য ক'রে উদাত্ত ও অমুদাত্তকে স্বরিত তথা 'সা-ম-প' স্বর-তিনটির অন্তর্নিবিষ্ট ব'লে মনে করতে পারি।

নারদীশিক্ষা, অথর্ববেদীয়া মাণ্ডুকীশিক্ষা প্রভৃতি এবং সংগীতরত্নাকর, রাগবিবোধ, পারিজাত ইত্যাদি গ্রন্থে পশুপক্ষীদের অস্তিম স্বর থেকে সাত স্বরের উৎপত্তির কথা বর্ণিত আছে। মাণ্ডুকীতে বলা হয়েছে,

‘ষড়্জে বদতি ময়ুরো গাবো রম্ভস্তি চৰ্ঘভে ।

অজ্ বদতি গান্ধারে ক্রৌঞ্চ নাদস্ত মধ্যমে ॥

পুষ্পসাধারণে কালে কোকিলঃ পঞ্চমে স্বরে ।

অশ্বস্ত ধৈবত গ্রাহ কুঞ্জরস্ত নিষাদবান্ ॥’*

রত্নাকরের টীকাকার কল্লিনাথ এ'সম্বন্ধে মন্তব্য করেছেন : “লোকতোহপি ষড়্জাদিষ্বরূপপরিজ্ঞানায় ময়ুরাদিপ্রাণিবিশেষধ্বনিং নিদর্শনাভিপ্রায়েণাহ—ময়ুরেতি”। টীকাকার সিংহভূপাল বলেছেন : “ময়ুরঃ ষড়্জমুচ্চরয়তি, চাতক ঋষভম্, ছাগো গান্ধারম্, ক্রৌঞ্চো মধ্যমম্, কোকিলঃ পঞ্চমম্, দহরো ধৈবতম্, গজো নিষাদমিতি চ”। আমরা এই উদাহরণটিকে নিছক উপকথা বা পৌরাণিক কাহিনী (mythological) ব'লে মনে করতে পারি না। ডাঃ কুহুন-রাজা সংগীতরত্নাকরের ইংরেজী সংস্করণের ভূমিকায় বলেছেন : “The question of the correspondence in pitch among the sound of the seven birds and animals is an old one. It has to be tested।” অনেকের মতে পশুপক্ষীরা প্রতীক-বিশেষ (symbol) ; এদের কোন-না-কোন বৈদিক বা তান্ত্রিক দেবতার প্রতিনিধি-রূপে ব্যবহার করা হয়েছে। প্রকৃতপক্ষে তান্ত্রিক বর্ণবীজ (Tantric code) অমুযায়ী দেখা যায়, সংগীতের সাত স্বরের বৈদিক দেবতা বরুণ, পৃথ্বী, সূর্য প্রভৃতির প্রতীক হিসাবে প্রাণীদেরও উল্লেখ আছে। ষড়্জস্বরের বৈদিক দেবতা পৃথ্বী, তান্ত্রিক বীজ ‘লং’ (ল) ও প্রতীক ময়ুর। সৌ'করম ঋষভের প্রাণী-প্রতীক বৃষ, গান্ধারের অজ, মধ্যমের সারস, মধ্যমের কোকিল, ধৈবতের অশ্ব ও নিষাদের হস্তী। স্বামী শংকরানন্দ তাঁর *Rigvedic Culture of the Pre-historic*

Inclus (Vol. II, p. 49) এ'বিষয়ে উল্লেখ ক'রে বলেছেন ময়ূরের অধিপতি পৃথিবী, স্ততরাং 'লং' তার বীজ প্রভৃতি। অর্থাৎ—

প্রাণী-প্রতীক	স্বর	তাস্বিক বর্ণবীজ	বৈদিক দেবতা তাস্বিক বীজ অনুযায়
ময়ূর	ষড়্জ	লং (ল)	পৃথ্বী বা পৃথিবী
বৃষ	ঋষভ	শং (শ)	বরুণ বা আকাশ
অজ্র	গাক্ষার	ঐং (ঐ)	অগ্নি
সারস	মধ্যম	সং (স)	অপঃ (বরুণ)
কোকিল	পঞ্চম	পং (প)	মরুত (সূর্য)
অশ্ব	দৈবত	: (বিসর্গ)	মরুত (সূর্য)
হস্তী	নিষাদ	শং (শ)	আকাশ

নারদী ও মাণ্ডুকী প্রভৃতি কয়েকটি শিক্ষা শরীরের বিভিন্ন অংগ থেকে সাত-স্বরের উৎপত্তির কথা উল্লেখ করেছে এবং তা' যুক্তি ও বিজ্ঞানসম্মত। মাণ্ডুকীতে বলা হয়েছে,

কণ্ঠাহুতিষ্ঠতে ষড়্জঋষভঃ শিরসস্তথা ।

নাসিকায়ান্ত গাক্ষার উরসো মধ্যমস্তথা ॥

উরঃশিরোভ্যাং কণ্ঠাচ্চ পঞ্চমঃ স্বর উচ্যতে ।

দৈবতশ্চ ললাটাদ্ধৈ নিষাদঃ সর্বরূপবান ॥^{১০}

অর্থাৎ কণ্ঠ থেকে ষড়্জ (সা), শির থেকে ঋষভ (রি), নাসিকা থেকে গাক্ষার (গ), উরঃ থেকে মধ্যম (ম), উরঃ+শির+কণ্ঠ থেকে পঞ্চম (প), ললাট থেকে দৈবত (ধ) ও সর্বরূপবান বলতে সমস্ত অংগের সন্ধি থেকে নিষাদ (নি) স্বরগুলি উৎপন্ন হয়েছে। এছাড়া হস্তের পাঁচটি অঙ্গুলি থেকেও সাত স্বরের উৎপত্তির কথা মাণ্ডুকীশিক্ষা উল্লেখ করেছে।^{১১} কিন্তু সে'গুলিকে সাত স্বরের উৎপত্তিস্থান ব'লে গণ্য না ক'রে বরং সাংকেতিক চিহ্নজ্ঞাপক প্রতীক ব'লে মনে করা উচিত। তবে সাত স্বরের উৎপত্তি সম্বন্ধে নারদীশিক্ষাকার নারদ যেক'থা বলেছেন তাকে যুক্তিসংগত ও বৈজ্ঞানিক ব'লে ধরে নিতে পারি। নারদ (১ম) শিক্ষার পঞ্চমী কণ্ডিকার ৭ম থেকে ১২শ পর্যন্ত শ্লোকগুলিতে নাভি থেকে বায়ুর উর্দ্ধগতির স্থানবিশেষকে স্পর্শ করার

১০। শিক্ষাসংগ্রহ (কাশী সং), পৃঃ ৪৬৪, ৪১৮

১১। ঐ

জন্ম যে সকল বিশেষ বিশেষ শব্দ বা ধ্বনি উৎপন্ন হয় সে ধ্বনিগুলির তর-তম ভেদে স্বরগুলির নামকরণ হয়েছে ব'লে মন্তব্য করেছেন : “নাশাং কণ্ঠমূরস্তালুজিহ্বাদন্তাংশ্চ সংশ্রিতঃ, ষড়্ভিঃ সঙ্গায়তে যস্মাৎ তস্মাৎ ষড়্জ ইতি স্মৃতঃ”; অর্থাৎ নাভি থেকে বায়ু ওপর দিকে ওঠার সময় নাশা, কণ্ঠ, উরঃ, তালু, জিহ্বা ও দন্ত এই ছ'টি স্থানকে স্পর্শ ক'রে শব্দ উৎপন্ন হয় ব'লে সে শব্দের নাম ‘ষড়্জ’। এভাবে নারদীকার ঋষভাদি স্বর এবং বৈদিক প্রথমাদি স্বরগুলিরও একটা যুক্তিযুক্ত পরিচয় দিতে চেষ্টা করেছেন। শিক্ষাগুলিতে ষড়্জাদি লৌকিক সাত স্বর ভিন্ন অভিনিহিত, প্রাঙ্গিষ্ট, জাত্য, কৈপ্র, পাদবৃত্ত, তৈরবজ্জন এবং তিরোবিরাম (বা তৈরোবিরাম) এই সাতটি বৈদিক স্বরেরও পরিচয় আছে।^{১৭} কিন্তু আসলে এ'গুলি ষড়্জাদির মতো সাংগীতিক স্বর কিনা সন্দেহ। ছান্দোগ্য উপনিষদে (১।১২।১) সামগানের বিনর্দি, অনিরুক্ত, নিরুক্ত, মুহুঃ, ক্রৌঞ্চ ও অপধ্বান্ত প্রভৃতি সাত স্বরের উল্লেখ পাওয়া যায়। কিন্তু এ' সকল বৈদিক উচ্চারণগত স্বরের প্রচলন বর্তমান সমাজ থেকে একেবারে লোপ পেয়েছে।



ভূপ-রাগিণী

অষ্টম পরিচ্ছেদ

॥ সংগীতে পারস্পরিক প্রভাব ॥

বিশ্বসংগীতের উৎপত্তি যে আৰ্যভূমি ভারতবর্ষের বৃকে সংভব হয়েছিল তার সাক্ষ্য দিচ্ছে বৈদিক সাহিত্য ও ভারতের ইতিহাস। পাশ্চাত্য মনীষীদের কারু কারু মতে গ্রীস থেকে, কারু মতে আরব থেকে সংগীতের সাতস্বর ও গ্রাম প্রভৃতির আমদানী হয়েছিল এবং পরে সেগুলি অগ্ন্যস্ত্র দেশে ছড়িয়ে পড়েছিল। কিন্তু এই অভিমত বা সিদ্ধান্তের পেছনে স্পষ্টতর যৌক্তিকতা বা সঠিক কোন ঐতিহাসিক প্রমাণের সমর্থন নেই। একথা সত্য যে, আৰ্য-সভ্যতার অরুণোদয় ভারতবর্ষের দিক্চক্রবালে সর্বপ্রথম হয়েছিল।^১ স্বতরাং সভ্যতা ও সংস্কৃতির সকল সমৃদ্ধির ভেতর থেকে একমাত্র সংগীতই অগ্ন্যস্ত্র থেকে ভারতে আমদানী করা হয়েছিল, কিংবা ভারতবর্ষ তার নিঃস্বতা ও দৈন্যের বোঝা দূর করার অগ্ন্যস্ত্র দেশের সংগীতকে আশ্রয়িত ক'রে ধার করা গৌরবের অধিকারী হয়েছিল এ'কথা মোটেই যুক্তিযুক্ত নয়। এ'কথা ঠিক যে, পাশ্চাত্য সংগীত

১। "The dawn of Aryan civilization broke for the first time on the horizon, not of Greece or Rome, not of Arabia or Persia, but of India, which may be called the motherland of metaphysics, philosophy, logic, astronomy, science, art, music, and medicine as well as of truly ethical religion."
—Swāmi Abhedānanda : *India and Her People*, (1945), p. 216.

তার নিজের সকল-কিছু উপাদান গ্রীস ও রোমের গির্জাগুলি থেকে গ্রহণ করেছিল। গ্রীস ও রোমের গির্জাগুলি, অর্থাৎ গির্জার ধর্মযাজকরা বা খৃষ্টান সন্ন্যাসীরাই সংগীতের প্রেরণা পাশ্চাত্যের দেশগুলিতে ছড়িয়েছিলেন। গ্রীস ও রোমের সংগীত আবার আরবের মারফতে ভারতীয় সংগীতের প্রেরণা ও উপাদান গ্রহণ করেছিল। ভারতের বৌদ্ধ শ্রমণদের অবদানও চিরস্মরণীয়। বৌদ্ধ সন্ন্যাসীরা দেশে বিদেশে ভারতীয় সংস্কৃতির বিচিত্র উপাদান ধর্মপ্রচারের সংগে সংগে বিস্তার করেছিলেন। পাশ্চাত্যের গির্জাগুলিতে ভারতের বৌদ্ধ সন্ন্যাসীদের মতো খৃষ্টান সন্ন্যাসীরাও যে চাক্ষুষের অহুশীলন করতেন পাশ্চাত্য সংগীতশাস্ত্রবিৎ এরিক ব্লোম (Eric Blom) তার উল্লেখ ক'রে বলেছেন :

“Monody (i.e. pure melody) may have been the exclusive property of the Church, harmonized melody the ‘impure’ luxury of the world. * * We should thus beware of taking it for granted that all early music resembled that of the Church, merely because the Church alone, having a monopoly of learning, had the means of preserving its musical traditions by written records.” ২

সেন্ট আগাস্টাইন নাকি ইংলণ্ডে সর্বপ্রথম সংগীত (plain song) প্রবর্তন করেন। পাশ্চাত্য সংগীতের জগতে ডোরিয়ান (Dorian mode—যা D থেকে আরম্ভ হয়), ফ্রিজিয়ান (Phrygian mode—যা E থেকে আরম্ভ হয়), লিডিয়ান (Lydian mode—যা F থেকে আরম্ভ হয়) ও মিক্সোলিডিয়ান (Mixolydion mode—যা G থেকে আরম্ভ হয়)—এই চারটি প্রধান সংগীতিক পদ্ধতির উৎপত্তি হয়েছিল অনেক পরে—যদিও মিলানের বিশপ এমব্রোস ও পোপ গ্রিগরি-প্রমুখ খৃষ্টান ধর্মযাজকরা খাঁটি গ্রীসিয় দ্বারাকে অবলম্বন ক'রে ঐ সকল পদ্ধতির প্রচলন করেছিলেন। পাশ্চাত্য সংগীতশাস্ত্রবিৎ ডাঃ পারি লিখেছেন :

“Ambrose authorised four modes, the (1) Dorian, (2) Phrygian, (3) Lydian, and (4) Mixolydian—corresponding more or less to the ancient Greek (1) Phrygian, (2) Doric, (3) Syntonolydian, and (4) Ionic. These were called the authentic modes.” ৩

২। Vide Eric Blom : *Music in England* (1945), p. 12.

৩। Cf. also Dr. C. Hubert H. Parry : *The Evolution of the Art of Music* (1923), p. 41.

খৃষ্টান গির্জাগুলির সন্ন্যাসীরা যে যুরোপীয় সংগীতের জগতে নূতন নূতন সাক্ষাতিক উপাদান দান করেছিলেন তার সৌরীভ্রমোহন ঠাকুর তার উল্লেখ ক'রে লিখেছেন :

Gregory nominally added four more, which were not really new modes, but a shifting of the component notes of the modes of Ambrose ; * *."

খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীতে আবার এওলিয়ান (Æolian mode—যা A থেকে আরম্ভ হয়) ও আইওনিয়ান পদ্ধতির (Ionian mode—যা C থেকে আরম্ভ হয়) উৎপত্তি হয়েছিল।

প্রকৃতপক্ষে যুরোপীয় সংগীতের ধারা ও প্রেরণা গ্রীস ও রোম দেশ-হু'টিই দান করেছিল। পীথাগোরাস ভারতবর্ষীয় ভাবধারার সংস্পর্শে এসে গ্রীসে অনেক-কিছু ধারণার সংস্কার সাধন করেন। তিনি যে ভারতবর্ষে এসেছিলেন তার যথেষ্ট পরিমাণে প্রমাণ পাওয়া যায়। অধ্যাপক বেবর (Weber) পীথাগোরাসের দার্শনিক মতবাদকে বৌদ্ধমতের সংগে তুলনা ক'রে বলেছেন : "The Pythagorean and Buddhist teachings are very much alike।"* গ্রীক দার্শনিক এরিস্টোটেলও পীথাগোরাসের ভাবধারায় বৌদ্ধমতের প্রভাবের কথা উল্লেখ করেছেন। পীথাগোরাসের জীবনীকাররা তাঁর মতবাদ সম্বন্ধে মন্তব্য করতে গিয়ে বলেছেন : "Persian

"Musical establishments were founded in connection with monasteries. The venerable Bede, an English monk * *, was a noted musician. * * The monks of the time were musicians themselves, * *. Walter Odington, a monk of Evesham, who flourished in the thirteenth century in the reign of Henry III, wrote a treatise on music from which it may be gathered that the notes were expressed by the first seven letters of the alphabet—* *, and is said to have been the first to suggest a shorter note than the semi-breve. * * In the time of Chaucer (1328-1400) * * his monk, nuns, and friars are all vocalists; * *,"—Cf. Sir S. M. Tagore : *Universal History of Music* (1896), pp. 258-259.

এরিক ক্রোম তাঁর *Music in England* (1945) বইয়ে (পৃ: ১২) ধর্মযাজক বিভিন্ন সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। ক্রোয়ারিক্স জে. ক্রোয়েস্ট (F. J. Crowest) তাঁর *The Story of Music* (1902) বইয়ে (পৃ: ৩৪ ৪৩) আর্চ-বিশপ সেন্ট এম্ব্রোস ছাড়া পোপ সিলবেস্টার, সেন্ট থুইসস্টোফ, সেন্ট আগাস্টাইন, পোপ গ্রিগরী, পোপ ভিভালিয়ানাস, পল, এলফে (Ælfheah), ওয়ালটার ওজিটন, হাকবল্ড প্রভৃতি ধর্মযাজকদের নামোচ্চারণ করেছেন—যারা সংগীতের ভিন্ন ভিন্ন উপাদান আবিষ্কার ক'রে মধ্যযুগীয় পাশ্চাত্য সংগীতকে সমৃদ্ধ করেছিলেন। ডাঃ বাশি (Dr. Burney) তাঁর *History of Music* বইয়ে এ'সম্বন্ধে উল্লেখ করে তাই লিখেছেন : " * * the most ample, satisfactory and valuable which the Middle Age can boast".

৪। Cf. Weber : *History of Philosophy*, pp. 38-39.

dualism and Hindoo pessimism”—যদিও হিন্দুরা ‘পেসিমিষ্ট’ ন’ন বা তাঁরা ‘পেসিমিজম’ কোনদিন প্রচার করেন নি। গ্রীক ও হিন্দুদের মধ্যে যে পারস্পরিক সৌহার্দ্য ও সাংস্কৃতিক সম্বন্ধ ছিল সেকথা স্বামী অভেদানন্দ তাঁর *India and Her People* (1945) গ্রন্থে (পৃ: ২১৮-২১৯) স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন। পীথাগোরাসের সময়ে ভারতবর্ষের সংগে গ্রীস ও রোমের একটা বাণিজ্যিক সম্পর্ক ছিল। স্বামী অভেদানন্দ সে’কথার উল্লেখ ক’রে লিখেছেন :

“We must not forget the historical fact that there was a close intercourse between the Greeks and the Hindus from the time of Pythagoras, who, it is said, went to India to gather wisdom of the Hindus.”^৫

• ঐতিহাসিক হিরোদোতাসের উক্তির প্রমাণ দিয়ে স্বামিজী আবার বলেছেন :

“Herodotus, who lived in the fifth century B. C., states that the Hindus were the greatest nation of that age. He also writes that the Hindus had trade with Egypt, while from other sources we gather that they had trade with Babylon and Syria. From another authentic source we learn that there was a Hindu philosopher who visited Socrates at Athens, a fact which Prof. Max Müller confirms in his book on *Psychological Religion*. This Hindu philosopher we are told, had a conversation with the great Greek philosopher. * * We should, indeed bear in mind that after the invasion of India by Alexander the Great, the connection between India and Greece became closer than ever before, and many Hindu philosophers lived at Athens and in other parts of Greece. * * At that time Alexandria became the centre of trade and commerce between India and Greece, and there was great opportunity for interchange of ideas between the Hindus and Western nations.”^৬

ঐক্বেষ ডাঃ শ্রীধাকুমুদ মুখোপাধ্যায় তাঁর সুবিখ্যাত *Indian Shipping* (1912) গ্রন্থে ভারতের সংগে ভারতের সকল দেশের যে বাণিজ্যিক সম্পর্ক ছিল তার অসংখ্য প্রমাণ দিয়েছেন। তিনি উল্লেখ করেছেন,

৫। Swāmi Abhedānanda : *India and Her People*, (1945), p. 23.

৬। Ibid, pp. 222, 225.

(1) “* * according to R. Sewell, ‘there was trade both by sea and overland with Western Asia, Greece, Rome, and Egypt, as well China and the East’.” ১

(2) “The oldest evidence on record is supplied by the *Rig-Veda*, which contains several reference to sea voyages undertaken for commercial and other purposes. One passage (Rig. I. 25·7) * * . Another (II. 48·3) * * . A third passage (I. 56·2) * * . The fourth passage (VII. 88·3 and 4) * * * . The fifth, * * (I. 116·3).” ২

(3) “The *Rāmāyaṇa* also contains several passages which indicate the intercourse between India and distant land by way of the sea.” ৩

(4) According to Agastya (Samlhitā), the chief centres of Indian pearl-fishing were in the neighbourhood of Ceylon, Arabia, and Persia.” ৪

(5) “As the Rev. T. Foulkes remarks, ‘underneath the legendary matter we may here trace the existence of a sea route between India and the Persian coasts in the days of Buddha.’” ৫

(6) “According to Dr. Sayace, * * the commerce by sea between India and Babylon must have been carried on as early as about 3,000 B. C., when Ur Bagas, the first king of United Babylonia, ruled in Ur of the Chaldes. * * that there was trade between Babylonia and people who spoke an Aryan dialect and lived in the country watered by the Indus.” ৬

(7) “* * Mr. Kennedy puts forward * * . * * and as Indian

১ | Vide *Indian Shipping* (1912), p. 50. Cf. also *Imperial Gazetteer* (New Edition), Vol. ii, p. 825.

২ | Ibid., pp. 53-54.

৩ | Ibid., p. 55. Cf. *Rāmāyaṇam* (*Kishkindhyā Kāṇḍam*, 40, 23).

৪ | Ibid., p. 68.

৫ | Ibid., p. 72. Cf. also Rev. T. Foulkes’ remarks in *Indian Antiquary*,

1789.

৬ | Ibid., pp. 85-86. Cf. also Dr. Sayace : *Hibbert Lecture*, 1887.

traders settled afterwards in Arabia and on the east coast of Africa,

* * * ১৩

(8) "R. Sewell * * remarks: 'The Andhra period seems to have been one of considerable prosperity. There was trade, both overland and by sea, with Western Asia, Greece, Rome, and Egypt, as well as with China and the East.' ১৪

(9) "The stimulus to this Occidental trade of India came from the Roman Empire under Augustus. Before that time India carried on her trade chiefly with Egypt; whose king, Ptolemy Philadelphus (285-247 B. C.), with whom Asoka the Great had intercourse, founded the city of Alexandria, that afterwards became the principal emporium of trade between East and West. With Alexandria communication was established of two seaports founded on the Egyptian coast, viz. Berenica and Myos Hormos, from which ships sailed to India along the coasts of Arabia and Persia. Strabo mentions that in his day he saw about 120 ships sailing from Myos Hormos to India. There were of course other overland routes of commerce between India and the West, such as that across Central Asia along the Oxus to the Caspian and the Black Seas, or that through Persia to Asia Minor, or that by way of the Persian Gulf and the Euphrates through Damascus and Palmyra to the Levant." ১৫

(10) "It may also be mentioned that the *Periplus* noticed large Hindu ships off East African, Arabian and Persian ports and Hindu settlements on the south coast of Socotra." ১৬

১৩। Ibid., uu 88-89. Cr. also Mr. Kennedy's article, in *J. R. A. S.*, April, 1899, p. 482, and Mr. Rhys Davids: *Buddhist India*, p. 116.

১৪। Ibid., pp. 116-117. Cf. R. Sewell: *Imperial Gazetteer* (New Edition), Vol. ii, p. 325, and *J. R. A. S.*, Jan., 1903, p. 56.

১৫। Ibid., pp. 121-122. Cf. also *Rock Edict*, Vol. II; *Strabo*, Vol. II, ch. V. 2; *Roman Coins* in *T.R.A.S.*, 1904, also Webber: *Indian Literature*, p. 220.

১৬। Ibid., pp. 132-133. Cf. also Dr. Vincent Smith: *Commerce of the Ancients*, Vol. II, p. 404.

(11) Ptolemy's *Geography* describes the whole sea coast from the mouths of the Indus to those of the Ganges, and mentions many towns and parts commercial importance.”^{১৭}

(12) “India also maintained a sort of political connection with Rome, besides the commercial.”^{১৮}

এই সকল যুক্তি ও প্রমাণ থেকে সিদ্ধান্ত করা মোটেই অসংগত হবে না যে, ভারতবর্ষের সকল রকমের সাংস্কৃতিক সম্পদ বাণিজ্যিক ও ধর্ম প্রচার ও প্রসারতার মারফতে সমগ্র পাশ্চাত্য প্রদেশে ছড়িয়ে পড়েছিল।^{১৯} তাছাড়া এ’ থেকে একথা অনুমান করা সমীচীন হবে যে, ভারতবর্ষীয় সংস্কৃতি এবং সভ্যতাও কতকটা বৈদেশিক প্রভাবের সংস্পর্শে এসেছিল এবং আসা স্বাভাবিক।^{২০} অনেকে বলেন—ইজিপ্ট, গ্রীস বা আরব দেশ থেকে ভারতবর্ষ সাত স্বর, গ্রাম প্রভৃতি সংগীতিক উপাদান গ্রহণ করেছিল, কিন্তু সে’ কথার সার্থকতা কতটুকু তা’ আলোচনার বিষয়। কারণ ভারতবর্ষের মাটি ও জলবায়ুতেই ক্রমবিকাশের পথে একটি থেকে সাত স্বরের বিকাশ হয়েছিল, আর ধর্মপ্রচারের উদ্দেশ্যে ভ্রমণ ও বাণিজ্যিক ব্যাপারের ভেতর দিয়ে ভারতবর্ষ থেকেই বরং সাত স্বর গ্রীস, রোম, আরব ও অন্যান্য দেশে ছড়িয়ে পড়েছিল। ভারতবর্ষই সংগীতের আদিভূমি একথার উল্লেখ ক’রে স্বামী অভেদানন্দ বলেছেন,

“The Hindus first developed the science of music from the chanting of the Vedic hymns. The Sāma Veda was especially

১৭। Ibid., p. 134.

১৮। Ibid., p. 137. Cf. also Strabo : *Book*, XV, ch. IV, 73; Dr. Vincent Smith : *Early History of India*, pp. 400-404; McCrindle : *Ancient India*, p. 121; Pliny : *Natural History*, XXXVII, C. I, and Dr. Bhāndārkar : *Early History of the Deccan*. Cf. also Dr. A. C. Das : *Rigvedic India* (1927), pp. XIII, 2-4, 45-50.

১৯। Cf. Sir E. A. Wallis Budge : *Baralam and Yewasef*, pp. lii, lxxxiii; Swāmi Abhedānanda : (1) *India and Her People* (1941), pp. 226-228, (2) *Science of Psychic Phenomena* (1946), pp. 48-49; Renan : *Life of Jesus*, p. 128.

২০। Cf. *The Influence of India on Western Civilization, and the Influence of Western Civilization on India* by Swāmi Abhedānanda in *India and Her People* (1945), pp. 216-250; Prof. S. Rādhākṛishnan : *Eastern Religion and Western Thought* (2nd ed., 1940); H. G. Rowlinson : *India in European Literature and Thought in The Legacy of India* (Oxford, 1937).

meant for music. And the scale with seven notes and three octaves was known in India centuries before the Greeks had it. Probably the Greeks learnt it from the Hindus.” ২১

এ্যালেন ডানিয়েল্‌ ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী দিয়ে একথা অপরভাবে উল্লেখ করেছেন :

(1) “The musical system of the Greeks had certainly not originated in their country. * * * One is bound to suppose that Pythagoras brought from the East the musical system which was adopted by his country-men of Hellas * * . It was foreigners coming from India, Persia, and Asia Minor, the Phrygians Hyagnis, his son Marsyas, and Olympus, the Thracians Lions, Thamyris and Orpheus, who imparted music to Greece. We therefore believe, until better information is obtained, that the Hellenic tonal system had its origin in India or perhaps in China, the Greek instruments were all of Asiatic origin, * * .” ২২

(2) “Greek music, as it was actually played by musicians, being of modal from, is necessarily included in the definitions of ancient Hindu music, * *. Greek music, like Egyptian music, most probably had its roots in Hindu music, or, at least, in that universal system of modal music of which the tradition has been fully kept only by the Hindus.” ২৩

২১। মনীষী বার্ণেট (Dr. Burnet) উল্লেখ করেছেন : “In the time of Pythagoras the lyre had seven strings and it is not improbable that the eighth was added later as the result of his discoveries. * * It is quite probable that Pythagoras knew the pitch of notes to depend on the rate of vibrations which communicate ‘beats’ or pulsations to the air”—(Cf. John Burnet : *Greek Philosophy, Thale to Plato*, 1943, pp. 45-46). । অবশ্য মনীষী বার্ণেটের এই বীজুতি যে ঐতিহাসিক সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। কিন্তু হুন্ডের বিষয়, ভারতের কাছে পীথাগোরাস যে কতটুকু গঙ্গী, তার কোন উল্লেখ তিনি করেন নি।

২২। Vide Alain Daniélou : *Introductions to the Study of Musical Scales* (1943), pp. 93-94.

২৩। Ibid., p. 159.

পণ্ডিত লেসী ও' লিয়ারীও (De Lacy O' Leary) স্বীকার করেছেন যে, পীথাগোরাসের ভাবধারার মধ্যে ভারতীয় ভাবের সংস্পর্শ বহুল পরিমাণে ছিল : "The Pythagorean elements probably can be traced ultimately to an Indian source, * * "।^{২৪} এ্যালেন ডানিয়েল্‌স্‌ মতে হিন্দুসংগীতের প্রধান প্রধান ধারা ও উপাদান যযাযুগের শেষের দিকে যুরোপীয় সমাজে পরিচিত ছিল এবং সে পরিচয় ঘটেছিল আরব ও বাইজাণ্টিনায়ের সাহায্যে একথা বেশীর ভাগ ঐতিহাসিক স্বীকার করেন। তবে আরব ও বাইজাণ্টিনাবাসীরা ইজিপ্টবাসীদের ও বেশীর ভাগ পীথাগোরাসের দ্বারা প্রভাবিত হয়েছিল ব'লে মনে হয়। রাশিয়ার সংগীতশাস্ত্রবিদ কালভোকোরেশী (M. D. Calvocoressi) অভিমতও অনেকটা তাই। তিনি রাশিয়ার সংগীত সম্বন্ধে আলোচনা করতে গিয়ে বলেছেন : রাশিয়ার জাতীয় সংগীত প্রভাবান্বিত হয়েছিল দেশীয় গান ও 'পূর্বদেশীয়' সংগীতের দ্বারা (Russian national music owes much to the influence of native folk-music, and also of Eastern music)। তিনি আরও বলেছেন :

"This evidence makes it clear that the country had its native music, and that musical culture came from the south and the east : first from Greece and Rome, then from Byzantium and from the Arabs, spreading towards the tenth century or so, among the Bulgarians, along the banks of the Volga and among all the Southern Slaves."^{২৫}

পূর্বদেশীয় সংগীত ('Eastern music') বা পূর্বদেশ ('the east') বলতে পণ্ডিত কালভোকোরেশী সম্ভবতঃ গ্রীস, রোম প্রভৃতির কথাই বলেছেন—ঠিক ভারত-বর্ষের নামোল্লেখ করেন নি। আর তিনি যে বিদেশী সংগীতকলাবিদ ও অভিনেতাদের কথা উল্লেখ করেছেন ('many actors and musicians were brought from abroad.' ; 'foreign musicians came in numbers, and many settled there.'), সেই বিদেশীদের তিনি ইতালী, ফ্রান্স, জার্মানী ও ব্রিটেনের অধিবাসী ব'লে উল্লেখ করেছেন ('was imported from other countries—Italy, France, Germany, and Britain—and was kept alive by

২৪। Cf. De Lacy O' Leary : *Arabic Thought and Its Place in History*, p. 10.

২৫। Vide M. D. Calvocoressi : *A Survey of Russian Music* (1944), p. 18.

foreign artists only.') ।^{২৩} রাশিয়ার সংগীতশাস্ত্রবিদ কালভোকোরেশীর মতো ফ্রেডারিক ভে. ক্রোয়েষ্টও ঠিক ভারতবর্ষের অবদান স্বীকার করেন নি । তিনি লিখেছেন : "Five great nations stand out in the history of ancient music. They are the Egyptians, Hebrews, Assyrians, Greeks, and Roman ।"^{২৪} বর্তমান যুরোপীয় সংগীতকেও তিনি গ্রীসিয় সংগীতের কাছে সম্পূর্ণ ঋণী বলেছেন : "modern music, therefore, is only indebted to the Greeks * * *"^{২৫} । ডাঃ স্টেনারের (Sir John Stainer) অভিমতও তাই ।^{২৬} মোটকথা বেশীর ভাগ পণ্ডিতদের মতে গ্রীস ও রোমই বিশ্বসংগীতের উৎস । মনে হয়, ঐতিহাসিক প্রমাণপঞ্জী নিয়ে সকল দিক থেকে বিচার ও বিশ্লেষণ ক'রে দেখার তাঁরা সুযোগ-সুবিধা পান নি । কারণ একথা সত্য যে, রাশিয়ার সংগীতের সকল উপাদান যদি গ্রীস ও রোম সরবরাহ করে এবং গ্রীস ও রোম যদি ভারতীয় ভাবধারার কাছে পুরোপুরিভাবে ঋণী থাকে, তবে রাশিয়ার সংগীতেও যে ভারতবর্ষের দান অপরোক্ষভাবে আছে একথা অবশ্যই স্বীকার করতে হবে ।

অধ্যাপক বেবর (Prof. Weber) পাশ্চাত্য সংগীতের 'গ্রাম' সম্বন্ধে বলতে গিয়ে ভারতবর্ষের গৌরবের কথা উল্লেখ করেছেন । অধ্যাপক বেবরের মতে সাত স্বর এবং গ্রাম আরব ও পারস্যের মারফতে পাশ্চাত্য জগতে প্রচারিত হ'লেও আসলে ভারতবর্ষ থেকেই সেগুলি গ্রহণ করা হয়েছিল । এ্যালেন ডানিয়েলু অম্লরূপভাবে বলেছেন : "The Western scale would, according to him, have come from India through the Arabs and the Persians"^{২৭} । প্রকৃতপক্ষে 'গ্রাম' বস্তুটি নিয়ে অম্লসন্ধান করলে দেখা যায়, সকল দেশে এ'টি ভিন্ন ভিন্ন আকারে ব্যবহৃত হচ্ছে । মনে হয়, 'গ্রাম' এই সাঙ্খ্যিক উপাদানটি প্রধানতঃ একার্থক হ'লেও বিভিন্ন দেশে নামে পার্থক্য সৃষ্টি করেছে । সংস্কৃত 'গ্রাম' ও প্রাকৃত 'গাম' শব্দ ইংরেজীতে 'গামট' (gamut), ফরাসীতে 'গাম্মে' (gämme), লাতিনে 'গাম্মা' (gämmā), আরবীতে 'জামাহ' (Jāmā-ah বা greämmā-ah) নামে পরিচিত । তুলনামূলকভাবে আলোচনা করলে বিশ্বসংগীতে বিচিত্র বিষয়ে এরকম

২৩। Ibid., p. 12.

২৪। Cf. *The Story of Music* (1902), p. 13.

২৫। Ibid., p. 28.

২৬। Cf. *Musis of the Bible in The Bible Educator*, Vol. I, edited by Rev. E. H. Plumptre, D.D.

২৭। Cf. *Introduction to the Study of Musical Scales* (1943), p. 139.

অসংখ্য সাদৃশ্য দেখা যায়। ফরাসী পণ্ডিত গুসেট (A. Grosset) মতে ভারতীয় সংগীতই সকল দেশের সংগীতকে প্রেরণা ও উপাদান জুগিয়েছে। তাই মনে হয়, ভারতীয় সংগীত বিশ্ব-সংগীতের কেন্দ্র। ইতিহাসও একথা বলে যে, আলেকজান্দ্রিয়ায় সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক কেন্দ্র সকল দেশের সংগে ভারতের যোগসূত্র রচনা ক'রে শিল্পে, সাহিত্যে, ধর্মে, দর্শনে, বাণিজ্যে ও সভ্যতায়—সকল বিষয়ে আদান-প্রদানের ভাব অক্ষুণ্ণ ও অব্যাহত রেখেছিল।

পাশ্চাত্য সংগীতে আরব প্রভাবের কথা সকল দেশের ঐতিহাসিক প্রায় স্বীকার করেন। ইজিপ্টের সংস্কৃতিতে, শিল্পে, সভ্যতায় ও ধর্মে আরবের প্রভাব সম্বন্ধে স্মার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর উল্লেখ করেছেন :

“After the conquest of Egypt by the Mohamedans, in the seventh century of the Christian era, the arts and custom of the Arabs were introduced into this country along with their religion. The bulk of the present inhabitants of Egypt are Muslim-Egyptians (also called Arab-Egyptians), a mixed race, principally descended from the Arabs.”^{৩১}

মাননীয় লেনও (E. W. Lane) একথা স্বীকার করেছেন।^{৩২} তা' ছাড়া বর্তমান ইজিপ্টের সংগীত যে তার প্রাচীন পদ্ধতি থেকে অনেকাংশে পৃথক হ'য়ে পড়েছে এবং অসিরীয় ও চ্যালডিয়ান সংগীতের সংগেই বরং তার সাদৃশ্য বেশী—একথার উল্লেখ ক'রে স্মার সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর বলেছেন : “The music of modern Egypt is more closely allied to that of the Egyptians of old”। মোটকথা শেষের দিকে অর্থাৎ খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীতে পারস্যের প্রভাব ভারতীয় সংগীতে—বিশেষ ক'রে উত্তর-ভারতীয় সংগীতকলাতে পড়লেও আরব যে গোড়াকার দিকে সংগীতের অনেক উপাদান ভারতবর্ষ থেকে গ্রহণ করেছিল তার সাক্ষ্য ইতিহাসের পাতায় পাওয়া যায়। স্মার জন ম্যালকম (Sir John Malcolm) তাঁর *History of Persia* গ্রন্থে একথা স্পষ্ট স্বীকার ক'রে বলেছেন : পারস্য সংগীত সর্বপ্রথম পিস্চডলির বংশে জেমসিদের (Giemshid বা Giamschid) দ্বারা প্রবর্তিত হয়। ভারতীয় সংগীতের মতো পারস্য-সংগীতেও সাত স্বর ও ভিন্ন ভিন্ন রাগ-

৩১। Vide Sir S. M. Tagore : *Universal History of Music* (1896), p. 131.

৩২। *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians* (London, 1860).

রাগিণীদের ব্যবহার ছিল।^{৩৩} তা'ছাড়া ভারতবর্ষের কাছ থেকে পারস্ত তার সাংগীতিক বিদ্যা ও বিজ্ঞানের অনেক-কিছু গ্রহণ করেছিল। স্তার ম্যাল্‌কম্ এ' প্রসংগের উল্লেখ করেও বলেছেন : "They have a gamut and notes, and a different description of melody, but they cannot be said to be further advanced in this science than the Indians, from whom they are supposed to have *borrowed it*".^{৩৪}

আরববাসীরা সংগীতের ব্যাপারে অনেক-কিছু জিনিস আবার পারস্তকে দান করেছিল। দনীবী ডন কঁমেৎ (Don Calmet) আরবীয় সংগীতের প্রাচীনত্ব সম্বন্ধে বলেছেন : মহম্মদের মৃত্যুর (৬৩২ খৃঃ) আগেও আববদের মধ্যে সংগীত-চর্চা ছিল। আরবীয় সংগীতে যে সাত স্বরের প্রচলন ছিল তাদের নাম জেক্, দু, সী, শ্চার, পেনি, শ্চেচ্, হেফ্ বা এক, দুই, তিন, চার, পাঁচ, ছয়, সাত (*Jek, Du, Si, Tschar, Peni, Schezch, Helf*)—যা যুরোপীয় সংগীতের C, D, E, F, G, A, B-flat। যুরোপীয় ও গ্রীসিয় সঙ্গীতের স্বরের নিদর্শন যেমন,

ধারা বা প্রণালী (Mode)	গ্রীসীয় সংগীতের স্বর (Note)	যুরোপীয় সংগীতের স্বর
<i>Æolian</i>	<i>Nete</i> = or highest	A
<i>Hypophrygian</i>	<i>Paranele</i> = next highest	G
<i>Hypolydian</i>	<i>Trite</i> = third	F
<i>Dorian</i>	<i>Nete</i> = or highest	E
<i>Phrygian</i>	<i>Paranele</i> = next highest	D
<i>Lydian</i>	<i>Trite</i> = third	C
<i>Mixolydian</i>	<i>Paramese</i> = next to central tone	B
	<i>Mese</i> = central tone	A
	<i>Lichanos</i> = index finger	G
	<i>Parhypate</i> = next to lowest	F
	<i>Hypate</i> = lowest	E
	<i>Lichanos</i> = index	D
	<i>Parhypate</i> = next to lowest	C
	<i>Hypate</i> = lowest	B
	<i>Proslambanomenos</i> = added tone	A

এ্যালেন ডানিয়েলু (Alain Danielou) তাঁর *Introduction to the Study of Musical Scales* (1923) গ্রন্থে (পৃঃ ১৬৮) স্বরগুলির নাম এক

৩৩। গ্রীসীয় সংগীতেও সাত স্বরের ও সাতটি প্রণালীর প্রচলন ছিল। এডোয়ার্ড ম্যাকডোওয়েল (E. Macdowell) তাঁর *Critical and Historical Essays* (1912) বইয়ে (পৃঃ ৮৭) উল্লেখ করেছেন :

৩৪। Vide Sir S. M. Tagore : *Universal History of Music* (1896), p. 49.

রকম ছাড়া বর্তমান যুরোপীয় সংগীতের স্বরগুলির সমপর্দায়-পরিচিতি একটু ভিন্ন রকমভাবে উল্লেখ করেছেন,

আরবীয় স্বর	প্রাচীন হিন্দুসংগীতের স্বর	বর্তমান সংগীতের স্বর	গ্রীসীয় স্বর
G (Pa)	Ma	C (Sa)	<i>Proslambanomenos</i>
A (Dha)	Pa	D (Re)	<i>Hypate hypaton</i>
B (Ni)	Dha	E (Ga)	<i>Parypate</i>
C (Sa)	Ni	F (Ma)	<i>Lichanos</i>
D (Re)	Sa	G (Pa)	<i>Hypate meson</i>
E (Ga)	Re	A (Dha)	<i>Parypate</i>
F (Ma)	Ga	Bb (Ni-Komal)	<i>Lichanos</i>
G (Pa)	Ma	C (Sa)	<i>Mesa</i>
A (Dha)	Pa	D (Re)	<i>Paramesa</i>
B (Ni)	Dha	E (Ga)	<i>Trite deizengmenon</i>
C (Sa T.)	Ni-Kākali	F (Ma-Tivra)	<i>Parypate</i>
D (Re)	Sa	G (Pa)	<i>Nete</i>
E (Ga)	Re	A (Dha)	<i>Trite hyperboleon</i>
F (Ma T.)	Ga-Antara	B (Ni)	<i>Paranete</i>
G (Pa)	Ma	C (Sa)	<i>Nete</i>

পারস্ত-সংগীতে সপ্তক বা সাত স্বরের প্রচলন ছিল। আর সৌরীজ্রমোহন ঠাকুর বলেছেন : গোড়াকার দিকে পারস্ত-সংগীতে সপ্তক ১৭-টি অংশে বিভক্ত ছিল, পরে খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর শেষভাগে ১৭-টি স্বর অংশের জায়গায় ১২-টি মাত্র অংশের প্রবর্তন হয়। পারস্তের স্বর-সপ্তক নাকি ইউরোপীয় ক্রোম্যাটিক (Chromatic) পর্দার মতো ছিল।^{৩৫} কবি ও সংগীতশিল্পী আমীর খসরু (১৩শ-১৪শ খৃষ্টাব্দ) সুলতান আলাউদ্দীনের রাজত্বকালে (খৃঃ ১২২৫—১৩১৬)^{৩৬} পারস্ত-সংগীতের সংগে ভারতীয় সংগীতের মিশ্রণ করেছিলেন। আমীর খসরু পারস্ত-সংগীতের অনুকরণে খাটের পরিবর্তে ভারতীয় সংগীত-সমাস্ত্রে নাকি মোকামের প্রবর্তন করতে চেষ্টা করেন ও রাগ-গুলিকে তিনি ১২-টি মোকামে ভাগ করেন। পরে মুসলমান শিল্পীরা নাকি ২৪-টি-শোভা ও ৪৮-টি গুস্বারও প্রচলন করেন। কিন্তু ৪৮-টির মধ্যে বর্তমানে ২৮-টি মাত্র গুস্বার নাম আমরা জানি। অন্ধ্রিয় ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী তাঁর ‘সংগীতসার’ গ্রন্থে (১২৮৬) এ’ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন :

“আমাদের সংস্কৃত সংগীতশাস্ত্রে যেমন ছয়টি প্রধান রাগ ও ছত্রিশটি প্রধান রাগিণী নির্দিষ্ট আছে, যখনদিগের মতেও তেমনি বারটি মোকাম নির্দিষ্ট আছে। তাহারা আমাদিগের বহুতর প্রাচীন রাগের সারাংশ গ্রহণপূর্বক কতকগুলি পায়সী ও আরবী

৩৫। Cf. Sir S. M. Tagore : *Universal History of Music* (1896), p. 95.

৩৬। অনেকের মতে ১২০৫—১৩১৬ খৃঃ

রাগের সহিত মিশ্রিত করিয়া সেই ১২-টি মোকাম স্থির করিয়াছে। সংস্কৃতশাস্ত্রে যেমন এক একটি রাগের ৬-টি করিয়া ভাধা বা রাগিণী কল্পিত হইয়াছে, যবনেরাও সেইরূপ এক একটি মোকামের দু'টি করিয়া ভাধা বা রাগিণী কল্পনা করে। সেই সকল রাগিণীকে পারশ্বভাষায় 'শোভা' বলে। শোভা সমুদয়ে চব্বিশটি। আমরা যেমন ৬ রাগ এবং ৩৬ রাগিণীর পরস্পর-সংযোগে এক একটি রাগের আট-আটটি করিয়া পুত্র নির্দেশ করিয়া থাকি, যবনেরাও সেই প্রকার মোকাম ও শোভার পরস্পর-সংযোগে এক এক মোকামের চারিটি চারিটি করিয়া পুত্র নির্দেশ করে এবং ঐ পুত্রদিগকে 'গুস্তা' বলে। গুস্তা ৪৮টি।^{৩৭} যেমন,

১২ মোকামের নাম	২৪ শোভার নাম	গুস্তার নাম
১। রিহাবি	{ হুজ্জি-আরব্ নক্জি-আজব্	বাহারীগসাথ্, গরীব্, সুয়ারা, ঘনজুদা
২। হোসেনী	ডুগা, মুহাইয়ব্	নোবাত্ ক্রক্, সরফরাজ্, বাস্তানেগার, নবাতেকুদানীয়া
৩। রাষ্ট্	মটরফ্, পঞ্জগা	নিয়াবন্দক্, সুফা, দেলবব্
৪। হিজাজ	সিগা, হিসাব্	আওজ্ কামাল, নেগার
৫। বুজুগু	হমাইডন্, নুজ্জট্	বিসাল, শোরী, টুরবংগেজ্
৬। কোশাক্	রখ্ ব্, টাইয়ট্	বহরীকামাল
৭। ইরাখ	মোকালেফ্, মঘলুব্	বহরীআসলী
৮। ইসফাহান্	টবরেজ্, নম্বাপুরক্	এত্তেদাল্
৯। হুবা	নউক্জিখারা, মহত্তয়ব্	গোলেস্তান্, সুরীয়ব্
১০। ওস্তাখ্	জাবী, আওজ্	হাত্রাম্, জুমালী
১১। জংগুলা	চাহার্গা, ঘিজল্	কঃআফ্ জা, হাত্রাথ
১২। বোহলিখ্	উসীরান্, হুবা	মোয়াতেদেল্, মুয়াহুবী, পহলুভি

এ্যাসিরিয়া, কোরিয়া, চীন, জাপান প্রভৃতি দেশের সংগীতে মাত্র ৫-টি ক'রে স্বরের প্রচলন ছিল। প্রাচীন রোম ও গ্রীসের গির্জাগুলিতে ধর্ম-সংগীতেও নাকি পাঁচ স্বরের ব্যবহার ছিল, পরে সংস্কৃতির ক্রমবিকাশের সংগে পাঁচ স্বর সাত স্বরে বিকাশ লাভ করে। চীনা-সংগীতে ৫-টি মাত্র স্বরের ব্যবহার দেখা যায়। তাদের নাম কোঙ, সাং, কিও, চি, য়ু (*Kong, Shang, Kyo, Chi, Yu*)—যা যুরোপীয় সঙ্গীতের = C (tonic) D. E. G. A এবং ভারতীয় সঙ্গীতের ‘সা রি গ প ধ’। চীনা-সংগীতের পাঁচ স্বরের বিস্তার হিন্দুস্থানী সংগীতের ভূপালীরাগের মতো মনে হয়। চীনা-সংগীতে পাঁচ স্বরকে ১২টি সমান সূক্ষ্ম-অংশেও বিভক্ত করা হয়। স্কট্-সংগীতের (*Scottish music*) সংগে চীনা-সংগীতের অনেক সাদৃশ্য আছে।

চীনা-সংগীতের মতো জাপানী-সংগীতেও প্রধানত: ৫টি মাত্র স্বরের ব্যবহার হয়। জাপান চীন ও কোরিয়ার মারফতে ভারতবর্ষ থেকে সংগীতের উপাদান সংগ্রহ করেছিল (—Cf. Sir S. M. Tagore : *Universal History of Music*, 1896, p. 36)। প্রবাদ যে, ৪৫৩ খৃষ্টাব্দে শিরগীর (কোরিয়া) রাজা জাপান সম্রাটের মৃত্যু শুনে ৮০ জন ভিন্ন ভিন্ন শ্রেণীর সংগীতজ্ঞদের জাপানে পাঠিয়েছিলেন। খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীতে জাপান ও চীনের মধ্যে মৈত্রীচুক্তি বিশেষভাবে দৃঢ় হয়। ১০ম শতাব্দীতে উভয় দেশের সংগীতে বিশেষ উৎকর্ষ সাধিত হয়।

ক্যাপ্টেন এন্. আগাষ্টাস্ উইলার্ড (N. A. Willard) তাঁর *A Treatise on the Music of Hindoostān* (Calcutta, 1834) বইয়ে উপরি-উক্ত পারস্ত-সংগীতের মোকাম ও গুস্তাদির আলোচনা করেছেন। অন্ধ্রিয় রাধামোহন সেনও তাঁর ‘সংগীততরংগ’ গ্রন্থে ১২-টি মোকামের নাম উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তাদের নাম হ'ল : মোহিয়র, শাজগিরী, ইমন, উসাখ্, ডুগা, গানম্, জিলফ্, ফরগানা, সরফর্দা, বাজরীর, ফোরদস্ত ও সনম্। তিনি কিন্তু শোভা বা গুস্তা কোনটিরই নামোল্লেখ করেন নি। সংগীততরংগে মোকামাদি নামের বিকৃতি আছে ব'লে মনে হয়।



গুর্জরী-রাগিণী

নবম পরিচ্ছেদ

॥ রাগের বিকাশ ও তার পরিচয় ॥

সংগীতে রাগ-রাগিণীদের কল্পনা ও সৃষ্টি ভারতের শিল্পী-মনের ও ভারতীয় সংস্কৃতির অপূর্ব অবদান। ভারতবর্ষের অধ্যাত্ম সাধনার অস্তুদৃষ্টিই এদের রূপ দান করেছে। ভারতের সাধনায় আছে সাধক ও শিল্পীর ধ্যানঘন আত্মসমাহিত ভাব, অস্তরের প্রসন্নতা ও নিরবচ্ছিন্ন শান্তি। ভারতীয় শিল্পীর কাছে বাইরের বিকাশ ও বৈচিত্র্য গোণ। গ্রীসের শিল্পীরা যেমন বাহ্য সৌন্দর্যের উপাসনাকে চরমলক্ষ্য মনে করেন, ভারতের শিল্পীদের দৃষ্টিভঙ্গি কিন্তু তা থেকে সম্পূর্ণ ভিন্ন। ভারতের শিল্পী চান অস্তর-দেবতার উপাসনা; অধ্যাত্ম সম্পদকে তিনি জীবনের পরম-আদর্শ ব'লে মনে করেন। গ্রীসের শিল্পী যেখানে মাহুষ ও দেবতার মূর্তি বা রূপ সৃষ্টি করতে গিয়ে তাদের বাহ্যিক অংগসৌষ্ঠবের সৌন্দর্যের আকুলতায় নিজেকে ডুবিয়ে দেন, ভারতের শিল্পী সেখানে বাইরের চাকচিক্যে মুগ্ধ না হ'য়ে সৃষ্টির অন্তর্লোকের সাধনায় নিজেকে সমাহিত ক'রতে চেষ্টা করেন। বৌদ্ধযুগে মথুরাশিল্পে নিম্নলিখিত-নেত্র ধ্যানীবৃদ্ধের কল্যাণহৃন্দরমূর্তিই তার প্রত্যক্ষ নিদর্শন। ভারতের শিল্প শুধু কেন, তার সভ্যতা, ধর্ম, বিজ্ঞান, দর্শন, শিক্ষা, সমাজ ও রাষ্ট্র—প্রত্যেকটির ভেতর অধ্যাত্ম-সাধনা ও অস্তুদৃষ্টির পূর্ণ-পরিচয় পাওয়া যায়।

ভারতীয় সংগীতশাস্ত্রে রাগ-রাগিণীদের ধ্যান ও রূপ-সাধনা বিশ্বের কল্পনালোকে এক যুগান্তর সৃষ্টি করেছে। ভারতীয় সংগীত কেবলই মানসিক আনন্দ ও ভাব-

বিলাসের সামগ্রী নয়, তা অধ্যাত্মসাধনার পরিপূর্ণ প্রতীক। ঐতিহাসিক বিচার ও ক্রমবিকাশের বিকাশভঙ্গীর কথা ছেড়ে দিলে রাগ-রাগিণীদের সৃষ্টি ভারতীয় অধ্যাত্মকামী সাধকদের যে ধ্যানলোকেরই পবিত্র প্রতিচ্ছবি এ'কথা নিঃসন্দেহে সকলে স্বীকার করেন। প্রত্যেকটি রাগ ও রাগিণীকে কেবল স্বর-বিন্যাসের সংকীর্ণ আবেষ্টনীতে সীমাবদ্ধ রেখে অন্তর্দৃষ্টিসম্পন্ন ভারতীয় শিল্পী কোনদিন আত্মতৃপ্তি লাভ করতে পারেন না, তিনি স্বর-সম্মিলনের সংগে সংগে আস্তর ভাবের অভিব্যক্তিকে রস-মাধুর্যে লীলায়িত করতে চেষ্টা করেন ও পরে সেই মাধুর্যের ধ্যানে নিজে'কে নিবিড়ভাবে ডুবিয়ে দেন। ভারতীয় সাধনার ধারা ও দৃষ্টিভঙ্গির বৈশিষ্ট্যই তাই, অন্তর্মুখীতাই তার প্রাণ, অধ্যাত্ম পরিপূর্ণতা-লাভই তার কাম্য ও একমাত্র লক্ষ্য।

মনোরঞ্জন তথা চিত্তবিনোদন করে যে স্বর বা ধ্বনি তার নাম 'রাগ'। কিন্তু লোকের মনোরঞ্জন করলে বা স্বরবর্ণযুক্ত ধ্বনি হ'লেই যে 'রাগ' পর্যায়ভুক্ত হবে এমন কোন নিয়ম নেই, কেননা অ আ ই ঈ প্রভৃতি স্বরবর্ণগুলিতে স্বর-যোজনা করলে তা' থেকে পরিপূর্ণ রাগরূপের কখনো প্রকাশ পেতে পারে না, অথচ ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার প্রভৃতি স্বরগুলির বিস্তারের সংগে স্বরবর্ণ ও গ্রহ, অংশ, ত্রাস, বাদী, সংবাদী প্রভৃতির সহায়তা নিয়ে রাগরূপকে প্রকাশ করা সম্ভব হয়। রাগে তাই স্বর-সংবাদের উপযোগিতা আছে। রাগ অন্তর-বাহ্যবগাহী পদার্থ (psycho-material thing) নামে পরিচিত। রাগবিবোধকার সোমনাথ বলেছেন : 'স্বরগাং বর্ণো গ্রহাংশ-ত্ৰাসাদিযুক্তো গানক্রিয়াতয়া ভূষিতঃ'। মোটকথা ভিন্ন ভিন্ন স্বরের সমাবেশে ভাব-সৌন্দর্য ও রস-লালিত্যের যোজনা ক'রে সংগীতশিল্পী শ্রুতিমধুর ও দশলক্ষণযুক্ত যে স্বরমূর্তি রচনা করেন তারই নাম 'রাগ'। রাগের নিয়ামক মেল বা থাট। থাট স্বর-সমষ্টির সমাবেশ মাত্র ও তা' লীলায়িত হয় স্বরের আরোহণ ও অবরোহণকে নিয়ে। থাটের ভেতর স্বর-সংবাদ রাগ ও রাগিণীদের সাম্য ও সৌন্দর্য সৃষ্টি করে। বর্তমানে রাগ ও রাগিণী পরম্পরে ভিন্ন ভিন্ন প্রকৃতি নিয়ে যেন বিকাশ লাভ করিতে চায়। কিন্তু প্রাচীন সুরশিল্পীদের দৃষ্টিতে রাগ ও রাগিণী দু'টি ভিন্ন জিনিস ছিল না। এই স্বৈতরূপের সৃষ্টি হয়েছিল খৃষ্টীয় ১৫শ থেকে ১৬শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে। জাগতিক সকল-কিছু বিকাশ প্রগতিশীল সমাজ ও সমাজবাদী মানুষের চিন্তা ও প্রতিভার অবদান। নবনব-উন্মেষশালিনী বুদ্ধির বিকাশে রাগসৃষ্টির জগতে কোনদিন দৈন্ত দেখা দেয় নি, বরং অধ্যাত্মসাধনা ও অমৃতভূতির দীপ্ত প্রেরণা এবং পবিত্র পরিবেশের মাঝখানেই রাগের মূর্তি গড়ে উঠেছিল।

বৈদিক সমাজে সংগীত ছিল সামগানে লীলায়িত। সামগান বলতে সাধারণতঃ

তিন স্বরবিশিষ্ট সামিকযুগের গানকে বোঝায়। সামপ্রাতিশাখাকার পুষ্পি পুষ্পমুদ্রে উল্লেখ করেছেন : সামগানে পাঁচ, ছয় ও সাত স্বরের ব্যবহার ছিল :

এতৈর্ভাবৈস্তু গায়ন্তি সর্বাঃ শাখা পৃথক্-পৃথক্ ।

পঞ্চস্বেব তু গায়ন্তি ভূয়িষ্ঠানি স্বরেষু তু ॥

সামানি ষট্শ্চ চাত্তানি সপ্তশ্চ ধে তু কৌথুমাঃ ।^১

বৈদিক স্বরের সংখ্যা ব্যবহার সম্বন্ধেও নারদীশিক্ষাকার কঠাদিশাখা, ঋগ্বেদ, সামবেদ প্রভৃতি ছান্দগানকারী বাজসনেয়ি ও উদগাতা ব্রাহ্মণদের নামোল্লেখ করেছেন।^২ যজ্ঞবেদীর চারদিকে মণ্ডলাকারে বসে বিভিন্ন স্বরযোগে সামগরা ঋকচ্ছন্দ গান করতেন, আর পুরনারীরাও যজ্ঞকুণ্ডকে বেষ্টন ক'রে কবতালি দিয়ে নৃত্য করতেন। পুরনারীদের সংগে থাকত পিচ্ছোরাবীণা। শততন্ত্রীবীণা, বেণু, মৃদংগ প্রভৃতি বাস্তব ও প্রচলন ছিল। জাতিরাগ, গ্রামরাগ তথা ভাষা, বিভাষা, অন্তরভাষা প্রভৃতি গান্ধর্বগান এবং রাগাংগ, ভাষাংগ ও ক্রিয়াংগ প্রভৃতি দেশীগানের তখন প্রচলন ছিল না। শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিরাগ, গ্রামরাগ, দেশীরাগ প্রভৃতি গান বা রাগ-গীতির সৃষ্টি হয়েছিল ধীরে ধীরে ক্রমবিকাশের পথে। বৈদিক সামগানের যুগে এ'সকল শ্রেণীর গানের বিকাশ ছিল না। শিক্ষাকার নারদের সময়ে (খৃষ্টীয় ১ম অর্দ) সমাজে গ্রামরাগদের প্রচলন ছিল এবং সাধারণত, কৈশিক ও মাডব প্রভৃতি গ্রামরাগগুলির নিদর্শন তাঁর আলোচনায় পাওয়া যায়। যেমন,

অন্তরং স্বরসংযুক্তা কাকলির্বিজ্র দৃশতে ।

তং তু সাধারিতং বিজ্ঞাং পঞ্চমস্বং তু কৈশিকম্ ॥

কৈশিকং ভাবয়িত্বা তু স্বরৈঃ সর্বেঃ সমস্ততং ।

যস্মাং তু মধ্যমে ত্রাসস্তস্মাং কৈশিকমধ্যমঃ ॥

১। পুষ্পমুদ্রে (চৌধাংবা সংস্কৃত সং), পৃঃ ১১৮

২। শিক্ষাসংগ্রহ (চৌধাংবা সংস্কৃত সং), পৃঃ ৩৯৬—৩৯৭

৩। অনেক নারদীশিক্ষার সময় ২য়-৩য় শতাব্দীর চেয়ে আরো আধুনিক বা নাট্যশাস্ত্রের পরবর্তী বলতে চান। কিন্তু তা ঠিক নয়। কেননা নারদীশিক্ষার বিষয়বস্তু ও আলোচনার ভেতর বৈদিক সমাজের ছোঁয়াচই বেশী পাওয়া যায়। বৈদিক ধারার রাখার ক্ষণেও নারদ বিশেষ চেষ্টা করেছেন। নাট্যশাস্ত্রের বিষয়বস্তু নারদীশিক্ষার চেয়ে যথেষ্ট সমৃদ্ধ। তাছাড়া নাট্যশিল্পের প্রসঙ্গে গান, নৃত্য বা গান্ধর্বের বস্তুচুকু আলোচনা দরকার ততটুকুই ভরত নাট্যশাস্ত্রে করেছেন, কেবলই গান তথা সংগীতের পরিচয় দেবার চেষ্টা করেন নি। কাজেই হস্তবিচারের মাপকাঠিতে নারদীশিক্ষাকে আমরা অবশ্যই নাট্যশাস্ত্রের চেয়ে প্রাচীন বলবো এবং তাঁর রচনাকাল ১ম শতাব্দীর গোড়ার দিকে অনুমান করা সমীচীন হবে। পপ্পলে তাঁর

সাদৃশ্যিক ‘রাগ’ বস্তুটির পেছনে একটি মনোবৈজ্ঞানিকী ধারা (psychological process) আছে ও সে’ধারা পার্থিব সকল জিনিসের বেলায় দেখা যায়। সাধারণভাবে সৃষ্টির সকল জিনিসকে বাহ্য ও আন্তর (real and ideal কিংবা material and mental) এই দু’ভাগে ভাগ করা হয়। দু’টি ভাগকে নিয়ে সমাজে দু’টি মতবাদেরও সৃষ্টি হয়েছে : একটি জড়বাদ বা বাস্তববাদ (materialism) ও অপরটি চৈতন্যবাদ বা ভাববাদ (spiritualism বা idealism)। ‘রাগ’ বস্তুটির মনোবৈজ্ঞানিকী বিশ্লেষণে আমরা অবশ্য শেষের মতবাদটিই গ্রহণ করব—অন্ততঃ ভারতবর্ষের আদর্শের দিক থেকে। উপনিষদে প্রথমে অন্তঃকরণ, মন বা ভাবের বিকাশ ও সম্প্রসারণের কথার ইঙ্গিত পাই। যেমন বিশ্বসৃষ্টির আগে স্রষ্টা ভগবান মনে মনে ‘সৃষ্টি’ কল্পনা করেছিলেন ও সেই কল্পনার পরিণতিই বাস্তব জগৎ। মানুষও প্রথমে কোন-কিছুর কল্পনা করে মনে ও পরে বাস্তব আকারে তাকে বাইরে প্রকাশ করে। জড়বাদীরা জড় ছাড়া চৈতন্যের তথা মনের কোন অস্তিত্ব স্বীকার করেন না, আর স্বীকার করলেও তাঁরা বলেন চৈতন্য, মন বা চিন্তাধারা জড়েরই পরিণতি (the product of matter)। কিন্তু একথা সত্য যে, কারণ বা বীজ আগে ও কার্য বা ফল পরে উৎপন্ন হয়। স্থূলবিকাশের আগে তার সূক্ষ্মরূপের পরিচয় পাওয়া যায়।

মনই কল্পনা বা চিন্তার আশ্রয় (আধার)। বাইরের (পার্থিব) সকল জিনিসকে আমরা সত্য বা সত্তা বলে গ্রহণ করি ‘মন’-রূপ ইন্দ্রিয়ের মাধ্যমে। বাহ্য সকল বস্তুই মন দ্বারা গৃহীত বা মনের বিষয় হ’লে তবে তাদের অস্তিত্ব ও সত্যতা মানুষের কাছে প্রতীত হয়। সঙ্গীতে ‘রাগ’-ও একটি বস্তু, কারণ তার রূপ বা গঠন সৃষ্টি হয় বাস্তব স্বরের সাহায্যে। স্বর সূক্ষ্ম-কম্পনের পরিণতি হ’লেও তা ইন্দ্রিয়ের দ্বারা প্রত্যক্ষ হয় ও সেই প্রত্যক্ষের নাম মানসপ্রত্যক্ষ। মানসপ্রত্যক্ষকে অহুভূতিও (ঐন্দ্রিয়িক) বলা যেতে পারে। কোন একটি স্বর বা স্বরসমষ্টি আমাদের প্রত্যক্ষ হয় কর্ণ-রূপ ইন্দ্রিয়ের সাহায্যে। কিন্তু দর্শনের দৃষ্টিতে ইন্দ্রিয় জড়, স্রুতরাং তার নিজের অহুভূতি করার কোন ক্ষমতা নেই। তাহলে স্বরের বা রাগের অহুভব করে কে ? চেতন মানুষ। তাছাড়া সাদৃশ্যিক স্বর ও রাগের মধ্যে একটি ‘মাধুর্য’ গুণ থাকে—যা মানুষের শুধু নয়, সকল প্রাণীর অন্তরকে আকর্ষণ করে ও সেই আকর্ষণের মধ্যে তারা আনন্দের অহুভূতি পায়। তাই সঙ্গীতশাস্ত্রকাররা স্বর, স্বরসমষ্টি বা রাগকে একটি শক্তিবিশিষ্ট বস্তু বলেন, কারণ

The Music of India (পৃ: ১৪) বইয়ে যে উল্লেখ করেছেন : ‘probably composed between the 10th and 12th centuries * *’ এই অনুমান ঠিক নয়। এন. এম. রামচন্দ্রনও তাঁর *The Rāgas of Karnāṭic Music* (1938) বইয়ে হুবহু পপুলের সিদ্ধান্ত অনুসরণ করেছেন, কাজেই তাও গ্রহণযোগ্য নয়।

শক্তিমাত্রেরই স্পন্দন ও কার্যকারিতা আছে ও সেই কার্যকারিতা আনন্দের অমুভূতি সৃষ্টি করে মানুষের ও সকল প্রাণীর অন্তরে। কিন্তু সে শক্তির নাম কি? সঙ্গীতশাস্ত্রীরা বলেন ‘রঞ্জনাশক্তি’; অর্থাৎ যে শক্তি সকলের মন বা অন্তঃকরণকে রঞ্জিত >অমুরাগে রঞ্জিত< অমুরাগ-রূপ সংস্কারবিশিষ্ট বা আনন্দযুক্ত করে তারই নাম ‘রঞ্জনাশক্তি’। এই রঞ্জনাশক্তি স্বর, সুর বা রাগের লীলায়িত এবং মাধুর্য ও লাবণ্যপূর্ণ কম্পনসমষ্টি থেকে সৃষ্ট হয়। স্বর, স্বরসমষ্টি বা রাগের হৃদয় শব্দতরঙ্গ কর্ণের মাধ্যমে মনের স্তরে গিয়ে পৌঁছায়। শব্দবাহী স্নায়ুতন্ত্রই সেই শব্দকে বহণ ক’রে নিয়ে যায় মনের স্তরে ও তখনই লাবণ্য ও মাধুর্যের সংস্কার সৃষ্টি হয় মনে। বুদ্ধি সেই সংস্কারের বিশ্লেষণ করে ও তা’ থেকে সংবেদনের হয় বিকাশ। সেই সংবেদনই আবার চাক্ষুষ অমুভূতির আকারে রাগের লাবণ্য ও মাধুর্যকে বিষয় করে। তখন মনের চেতন স্তর রাগের লালিত্যে ও মাধুর্যে হয় রঞ্জিত এবং মন হয় সুরময় ও সুরের অমুভূতিতে পূর্ণ।

শিল্পী ও শাস্ত্রীরা রাগকে রূপ (আকার) ও বর্ণের (colour) মাধ্যমে কল্পনা করেন, আর তখনই রাগ হয় বাস্তবে পরিণত। অবশ্য শব্দ-কম্পনই বিকাশের তারতম্যে শব্দ, বর্ণ (রঙ), তেজ তথা বৈদ্যুতিক আলো ও শক্তির সৃষ্টি করে। জড়বস্তুও কম্পনের সমষ্টি ছাড়া অস্তিত্ব কিছু নয়। কম্পনে থাকে শক্তি ও গতি। খৃষ্টীয় ১৫শ-১৬শ অব্দে সুলতানশাহীরা রাগের দেবতাময় রূপের কল্পনা করেন, সাধক কবিরাজ রচনা করেন কাব্যস্বপ্ন দিয়ে ধ্যানমগ্ন এবং চিত্রকর ও ভাস্কররা অঙ্কন করেন রাগ-রাগিণীদের বাস্তব চিত্র ও পাথরের মূর্তি। স্বর ও সুর তখন কল্পনার স্তর অতিক্রম ক’রে বাস্তব রূপে অধ্যাত্মসাধনার উপায় বা আশ্রয়ে পরিণত হয়। সংগীতাত্মশীলন তখনই সাধনার সিংহাসনে অধিষ্ঠিত হয়, শিল্পী সন্ধান পায় সিদ্ধিলাভের পথের এবং চিরন্তন শাস্তি ও সান্ত্বনার পথ হয় উন্মুক্ত। আর তখনই ভারতের রাগরূপ হয় প্রাণময় ও চেতনাদীপ্ত হয় ভারতের শিল্প ও শিল্পসাধনা।

*

*

*

*

কাকলিদৃশ্যতে যত্র প্রাধাত্যং পঞ্চমস্ত তু।

কণ্ঠপঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসংভবম্ ॥

টীকাকার ভট্টশোভাকর এ’ শ্লোকগুলির বিশ্লেষণ ক’রে টীকায় উল্লেখ করেছেন : ‘ষড়্জারম্ভে * * সাধারিতং সদৃশং ঋতিকৈশিকসংজ্ঞং গীতকং ভবতীতি মধ্যমে গ্রামরাগে লক্ষণং চ * *। পূর্বোক্তকৈশিকং * * তদা কৈশিকমধ্যমো গ্রামরাগো ভবতীতি মধ্যমগ্রামাত্মংপরস্ত কাকলিরের ঋতিকো নিষাদো ভবতি * *। তদা মধ্যমগ্রামসম্ভবং কৈশিকং কণ্ঠপঞ্চমিরাহ * *।’

এখানে কণ্ঠপ নামে একজন সংগীতশাস্ত্রবিদের নাম পাওয়া যায়। শিক্ষাকার নারদ (১ম) প্রমাণবাক্য হিসাবে কণ্ঠপের নাম উল্লেখ করায় বোঝা যায় কণ্ঠপ নারদের পূর্ববর্তী গুণী। সুতরাং একথা ঠিক যে, নারদের সময়ে ও পূর্বে সাতটি গ্রামরাগের প্রচলন ছিল। অন্ধ্রীয় শ্রীঅর্দ্ধেন্দুকুমার গংগোপাধ্যায় অস্বীকার করেন : পরবর্তী গ্রন্থগুলিতে পঞ্চমকে ‘রাগরাজ’ বলে উল্লেখ করা হয়েছে এবং এই ‘রাগরাজ’ উপাধি লাভ করার সৌভাগ্য হয়েছিল পরবর্তীকালে ভৈরবরাগের একথাও একেবারে অযৌক্তিক নয়।* অনেকে অস্বীকার করেন কৈশিকরাগ প্রাচীন সাংস্কৃতিক কেন্দ্র মালবদেশে (মালোয়া) বিশেষভাবে প্রচলিত ছিল ও পরে তা মালবকৌশিক নামে রূপান্তরিত হয়। কৈশিক ‘কৌশিক’ নামেও প্রচলিত, সুতরাং কৈশিক বা কৌশিক রাগ পরবর্তীকালে যে মালবদেশের নামানুসারে মালবকৌশিক (মালকৌশরাগ) নামে পরিচিত হয় একথা সহজে বিশ্বাস করা যায় বটে, কিন্তু আসল ঘটনা তা নয়, মালব-কৌশিক ও কৈশিক সম্পূর্ণ ভিন্ন-ভিন্ন রাগ। তবে কৌশিক, কৈশিক বা কৈশিকী কানাড়াকুঞ্জের অন্ততম রাগ হিসাবে এখনও প্রচলিত আছে। মালবদেশের নামানুসারে মালব বা মালবীরাগের নাম পাওয়া যায়, সুতরাং কৌশিকীকানাড়া ও মালবদেশজাত মালবীর সংমিশ্রণে মালবকৌশিক বা মালকৌশের সৃষ্টি হওয়া সংভব। তা’ছাড়া বৃহদেদীকার মতংগ গ্রামরাগ বা ভাষা বিভাষা প্রভৃতি রাগদের প্রসংগে তাদের থেকে উৎপন্ন টঙ্ক বা ঠঙ্ক, হিন্দোল প্রভৃতি রাগের নাম উল্লেখ করার সময়ও বলেছেন : “তত উদং নিগন্তস্তে চাষ্টৌ মালবকৌশিকে।”^৬ এথেকে মালবকৌশিক-রাগের প্রচলন যে প্রাচীন সমাজে ছিল একথা স্বীকার্য। মতংগ (খৃঃ ৫ম-৭ম) বৃহদেদীতেও মালব-কৌশিকের উল্লেখ করেছেন। শার্ঙ্গদেব সংগীতরত্নাকরের দ্বিতীয় রাগবিবেকাদ্বায়ে মালবকৌশিক ও মালবীরাগের পরিচয় দিয়েছেন।^৭ সংগীতদর্পণকার দামোদর মালব-কৌশিকের সৃষ্টিপ্রসংগে বলেছেন : ‘মালবাকহুড়াযুক্তা বাগীশ্বরী-স্মৃতিভিত্তা, কৌশিকো জায়তে’,^৮ অর্থাৎ মালব, কানাড়া ও বাগেশ্বরী সংমিশ্রণে মালকৌশিকের উৎপত্তি।

নারদ নারদীশিক্ষায় গানের দশটি গুণের কথা উল্লেখ করেছেন।^৯ ভট্টশোভাকর টীকায় বলেছেন : ‘লৌকিকং চ বৈদিকং চ গানং দশগুণযুক্তং তু বৈদিক কাণ্-

৫। *Some Materials for the History of Rāgas* প্রবন্ধ লক্ষ্মী মরিস কলেজ থেকে প্রকাশিত *Sangeeta*, Vol. II, No. 2 (Sept. 1933), পৃঃ ২১

৬। বৃহদেদী (ত্রিবালাম সং) পৃঃ ১০৫

৭। সংগীত-রত্নাকর (আডওয়ার সং), ২য় ভাগ, পৃঃ ১১৮—১১৯

৮। সংগীতদর্পণ ২।৫২

৯। শিক্ষাসংগ্রহ, পৃঃ ৪০১

মিত্রাচ্যতে'। স্তবরাং অহুমান করা যায় যে, লৌকিক গান্ধর্ব বা মার্গ ও বৈদিক সামগানেও রক্ত, পূর্ণাদি দশটি গুণের সমাবেশ ছিল।

প্রকৃতপক্ষে এই দশটি গুণ যে কোন শ্রেণীর গান বা সংগীতকে প্রাণবান ও চাক্ষুষ ক'রে তোলে। শিক্ষাকার নারদ এ'দশটি গুণের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “গানশ্চ তু দশবিধা গুণবৃত্তিস্তদ্ব্যথা রক্তং পূর্ণমলংকৃতং প্রসন্নং ব্যক্তং বিক্লুপ্তং শ্লব্ধং সমং শ্ৰুতুমারং মধুরমিতি গুণাঃ”। রক্ত, পূর্ণ, অলংকৃত, প্রসন্ন, ব্যক্ত, বিক্লুপ্ত, শ্লব্ধ, সম, শ্ৰুতুমার ও মধুর এই দশটি গানের গুণ। পার্থিব বস্তুমাত্রই গুণযুক্ত। এখানে ‘গুণ’ শক্তির (কার্যকারিতা) নামান্তর। কি বৈদিক—কি লৌকিক বা ক্ল্যাসিক্যাল ও আঞ্চলিক সমস্ত গীতি বা গানের মধ্যে এই দশটি গুণ, ধর্ম বা শক্তির অভাব হ'লে তাকে গান হিসাবে গণ্য করা যায় না। এদের মধ্যে : (১) ‘রক্ত’—বেগু ও বীণার সমবেত বিকাশে যে গানের প্রতি প্রাণীমাত্রের মাদকতা বা আকর্ষণশক্তির সৃষ্টি হয় তাকেই ‘রক্ত’-গুণ বলে। গানের প্রতি অহুমাগ জন্মানোর কারণই রক্তগুণ। গানে এই রক্তগুণ থাকার জন্য পশুপক্ষী জীবজন্তু গানের প্রতি আকৃষ্ট হয়। বেগু ও বীণা অতীব প্রাচীন বাত্যযন্ত্র। এই উভয় বাত্যযন্ত্রের স্বর বা স্বরে রক্ত, রক্তি বা রক্তনাশক্তি থাকে। (২) ‘পূর্ণ’ বলতে নারদ শিক্ষায় বলেছেন স্বর ও শ্রুতির পূরণ হিসাবে ছন্দ, পদ ও অক্ষরের একত্র সংযোগ ও তাদের পরিষ্কার উচ্চারণ। পরবর্তী সঙ্গীতশাস্ত্রীরা ‘পূর্ণ’ অর্থে বলেছেন মন্ত্র, মধ্য ও তার এই তিন স্থানে স্বরসম্পর্কের সৃষ্টি প্রকাশ। (৩) ‘অলংকৃত’ বলতে কণ্ঠস্বরকে উচ্চে ও নীচে (তারে ও মস্ত্রে) বিকাশ করা বোঝায়। পরবর্তী শাস্ত্রকাররা এই গুণটি সম্বন্ধে বিশেষ কিছু বলেন নি। (৪) ‘প্রসন্ন’ বলতে যার অর্থ সহজেই বোঝা যায়। (৫) ‘ব্যক্ত’ অর্থে ধাতু বা শব্দ ও প্রত্যয়-বিশিষ্ট পদ, ছন্দ, রাগ ও স্বরসমূহের দ্বারা প্রকাশিত হওয়া। ভট্টশোভাকর বলেছেন : এক, দুই বা অনেক সংখ্যা বা ধর্মের জ্ঞানের জন্য ব্যক্তগুণের সার্থকতা। (৬) ‘বিক্লুপ্ত’ (নারদ বলেছেন ‘বিক্লুপ্ত’ ও শাস্ত্রদেবাদি বলেছেন ‘বিক্লুপ্ত’) বলতে পদের অর্থ অক্ষুট বা অব্যক্ত না হ'য়ে স্পষ্টতর হওয়া। (৭) ‘শ্লব্ধ’ অর্থে বিভিন্ন লয়ে স্বরসমূহের সূক্ষ্মপ্রকাশ। বিলম্বিত লয়ে শ্লব্ধত্ব (সূক্ষ্মত্ব) সহজেই বোঝা যায়। (৮) ‘সম’ অর্থে সঙ্গারী প্রভৃতি চারটি বর্ণের সংগে লয়ের সাম্য, (৯) ‘শ্ৰুতুমার’ বলতে মন্ত্র, মধ্য ও তার এই তিন সপ্তকে স্বরের সাবলীল গতি ও প্রকাশ, (১০) ‘মধুর’ অর্থে স্বাভাবিকভাবে পদ, অক্ষর ও স্বরে লালিত্যের প্রকাশ। একেই আলংকারিকরা ‘লাবণ্য’ বলেছেন। রাগের সৃষ্টি বিকাশে স্বরমাধুর্য ‘লাবণ্য’ সৃষ্টি করে। এ'গুলি গীত বা গানের ‘গুণ’। এ'ছাড়া নারদ গান বা গীতের দোষ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন। যেমন—শংকিত, ভীত, অব্যক্ত, অহুনাশিক, কাকস্বর,

বিশ্বর, বিরস, ব্যাকুল প্রভৃতি। এ'গুলি গানের দোষ, কেননা এরা স্বরের সৌন্দর্য নষ্ট করে।

‘রাগ’-শব্দটি বৈদিক ও বৈদিকোত্তর ক্যাসিক্যাল যুগে ছিল কিনা এ'নিষে সাধারণের মধ্যে যথেষ্ট সংশয় ও মতভেদ আছে। ‘রাগ’ শব্দটির অর্থ ও সার্থকতার কথা আমরা পূর্বে উল্লেখ করেছি। ‘রাগ’-শব্দটিকে অহুরাগের সমপর্যায়ভুক্ত বলে অসমীচীন হয় না। উভয়ের মধ্যে পার্থক্য: ‘রাগ’ শব্দ বা বস্তুটি অন্তর-বাহ-ধর্মবিশিষ্ট—যাকে ইংরাজীতে বল। যায় psycho-material object, আর অহুরাগ আন্তরধর্মী (internal বা psychical)। বৈদিক যুগে ‘রাগ’ শব্দের ব্যবহার ছিল না, কিন্তু তার পুরোপুরি সার্থকতা ছিল। সামগান ছিল বিভিন্ন বৈদিক স্বরে লীলায়িত। তাতে মন্ত্রাদি তিন স্থান (সপ্তক) ও বিলম্বিতাদি তিন লয়ের ব্যবহার ছিল। কণ্ঠস্বরকে ঋতিমধুর ও সুসংগত করার জন্য বীণা, বেণু ও চর্মবাঁজাদির সহযোগ থাকত এবং সেই গান যে শিল্পীর ও শ্রোতার মনোরঞ্জন করত এতে আর সন্দেহ কি। তবুও তখনকার সঙ্গীতে ব্যাকরণের কড়া পাহারা ছিল না ব'লে আমরা আজকের দিনে তাদের ‘রাগ’ বলতে অস্বীকার করি।

রামায়ণ, মহাভারত ও হরিবংশের যুগে (খৃষ্টপূর্ব ৪০০—২০০) দশলক্ষণ কিংবা স্বর-সংবাদের আবিষ্কার হয়নি একথাই অধিকাংশ গুণীর অভিমত। কিন্তু রামায়ণে লব-কুশের রামায়ণগানের বর্ণনায় আমরা স্পষ্ট উল্লেখ পাই,

পাঠ্যে গেয়ে চ মধুরং প্রমাতৈঃ স্তম্ভিরম্মিতম্।

জাতিভিঃ সপ্তভিযুক্তং তস্মীলয়সমম্মিতম্ ॥

রসৈঃ শৃঙ্গারকরণহাস্তরৌদ্রভয়ানকৈঃ।

বীরাদিভি রসৈযুক্তং কাব্যমেতদগায়তাম্ ॥

তো তু গান্ধর্বতত্ত্বজ্ঞো স্থানমুচ্ছনকোবিদো।

ভ্রাতরৌ স্বরসংপন্নৌ গান্ধর্ববিব রূপিণৌ ॥

রূপলক্ষণসংপন্নৌ মধুরস্বরভাষিণৌ।

এখানে ‘পাঠ্য’ বলতে সাহিত্যকে (কথা) বোঝালেও গানই অর্থ। গেয়ও তাই, ‘গেয়’ বলতে লক্ষণযুক্ত গান বোঝায়। রামায়ণগানের বিকাশ ছিল তিন গ্রাম পর্যন্ত। সাতটি শুদ্ধ-জাতিরাগ মধুর তথা ঋতিমধুর স্বরে বিলম্বিতাদি লয়ের সংগে লীলায়িত হ'ত। শৃঙ্গারাদি আটটি রস ও ভাবে গান পূর্ণ থাকত। লব-কুশ ও তাঁদের আচার্য কবি বাস্মাকি গান্ধর্ব বা মার্গগানের সাধক ও মর্মজ্ঞ ছিলেন। তাছাড়া ‘মধুর-স্বরভাষিণৌ’ শব্দগুলি দ্বারা গানের স্বর ও স্বরের বিকাশ যে লালিত্য তথা লাবণ্য ও

ও মাধুৰ্যপূৰ্ণ ছিল একথা স্বীকার করতে হবে। কিন্তু তবুও ব্যাকরণসংগত অংশ-গ্রহাদি দৃশলক্ষণের তখন প্রবর্তন হয়নি ব'লে খৃষ্টীয় শতাব্দীর গুণীরা রামায়ণ-মহাভারতের যুগে গানের স্বরসন্দর্ভকে 'রাগ' বলতে রাজী নন। এই অরাজী হওয়ার সপক্ষে তাঁদের যুক্তি হ'ল যে, 'রাগ' শব্দটি খৃষ্টপূর্বযুগের শিল্পী, সাহিত্যিক ও শাস্ত্রীরা নাকি কোথাও উল্লেখ করেন নি। মহাভারত-হরিবংশে গ্রামরাগদের কথা এখানে আর উল্লিখিত হ'ল না, কিন্তু মহাভারতে ও তার পরিশিষ্ট খিল-হরিবংশে ছ'টি গ্রামরাগের প্রচলন ছিল,^{১০}—'ষড়্গ্রামরাগাদিসমাধিযুক্তাম্', কাজেই 'রাগ'-শব্দটির উল্লেখ যে খৃষ্টপূর্ব সমাজে ছিল না একথা ঠিক নয়।

খৃষ্টীয় অব্দের গোড়াকার গ্রন্থ নারদীশিক্ষার (খৃঃ ১ম শতাব্দী) প্রসংগে বলা যায়, 'রাগ'-শব্দটি গ্রামরাগের প্রসংগে উল্লিখিত হয়েছে, কিন্তু রাগ বলতে কি বোঝায় এ'ধরণের অর্থবোধক কোন বিবৃতি বা বিশ্লেষণী ব্যাখ্যা সেখানে নাই। শিক্ষাকার নারদ ষাড়ব, পঞ্চম, ষড়্জগ্রাম, মধ্যমগ্রাম, সাধারিত, কৈশিকমধ্যম ও কৈশিক এ'সাতটি গ্রামরাগের উল্লেখ করেছেন :

ঋষভোথিতঃ ষড়্জহতো ধৈবতসহিতস্ত পঞ্চমো যত্র ।

নিপততি মধ্যমরাগে তন্নিষাদং ষাড়বং বিদ্যাতং ॥

যদি পঞ্চমো বিরমতে গান্ধারশাস্তরস্বরো ভবতি ।

ঋষভো নিষাদসহিতস্তং পঞ্চমমীদৃশং বিদ্যাতং ॥

গান্ধারশাস্ত্রাধিপত্যেন নিষাদস্ত গতাগতৈঃ ।

ধৈবতস্ত চ দৌৰ্ল্যান্ মধ্যমগ্রামমুচ্যতে ॥

ঋষংস্পৃষ্টো নিষাদস্ত গান্ধারশাস্ত্রাধিকো ভবেৎ ।

ধৈবতঃ কস্পিতো যত্র ষড়্জগ্রামং তু নির্দিশেৎ ॥

অস্তরস্বরসংযুক্তা কাকলির্দৃশ্য দৃশ্যতে ।

তং তু সাধারিতং বিদ্যাতং পঞ্চমস্থং তু কৈশিকম্ ॥

কৈশিকং ভাবয়িত্বা তু স্বরৈঃ সর্বৈ সমস্ততঃ ।

যস্মাত্তু মধ্যমে ত্রাসস্তস্ম্যং কৈশিকমধ্যমঃ ॥

কাকলিদৃশ্যতে যত্র প্রাধান্যং পঞ্চমস্ত তু ।

কণ্ঠপঃ কৈশিকং প্রাহ মধ্যমগ্রামসংভবম্ ॥

খৃষ্টীয় সপ্তম শতাব্দীতে দক্ষিণ-ভারতে কুড়ুমিয়ামালাই-শিলালিপিতে এ'সাতটি গ্রামরাগ

১০। প্রজ্ঞানানন্দঃ 'সংগীত ও সংস্কৃতি', ২য় ভাগ, ৫৫—১৩১ পৃষ্ঠায় রামায়ণ মহাভারত ও হরিবংশে রাগগীতির আলোচনা দ্রষ্টব্য ।

তথা রাগের নামোল্লেখ পাওয়া যায়। শ্রদ্ধেয় শ্রী অর্দ্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন :
 “The inscription reproduces, along with corresponding notations the identical seven melodies by name as given in the Nārādiya-sikṣā. The inscription is written in the seventh century character of the early Chālukyan period.”

কুড়ুমিয়ামালাই-গুহামন্দিরে পল্লবরাজ মহেন্দ্রবর্মন ঐ সাতটি গ্রামরাগের নাম উৎকীর্ণ করিয়েছিলেন। মহারাজ মহেন্দ্রবর্মন শৈব ও রুদ্রাচার্যের শিষ্য ছিলেন। সঙ্গীতবিদ্যায় তাঁর বিশেষ অগ্ররাগ ছিল। তাঁর উপাধি ছিল ‘গুণসেন’, ‘গুণভর’ (গুণবর?), ‘চিত্রকরপুলি’ প্রভৃতি। মহেন্দ্রবর্মন তিরুমায়ম-গিরিমন্দিরেও সাতটি রাগের নাম উৎকীর্ণ করিয়েছিলেন। মহেন্দ্রবর্মন কুড়ুমিয়ামালাই ও তিরুমায়ম প্রস্তরলিপির মতো মমন্দুর-লিপিতেও লোকশিক্ষার জন্ত রাগনাম লিখে রেখেছিলেন। শোনা যায়, তিনি সাতটি গ্রামরাগ বা রাগ ছাড়া ‘সংকীর্ণজাতি’ নামে একটি রাগ নাকি সৃষ্টি করেছিলেন। ডাঃ রাঘবন উল্লেখ করেছেন : “This last inscription refers to the King’s eagerness for experiments on the Vinā” কিংবা “The Eighth to which also these notations have to be applied is, therefore, more likely to be a new Rāga which Mahendra-varman himself devised, * *.”^{১১}। মোটকথা জাতিরাগ যে ‘রাগ’ নামেই অভিহিত ছিল নারদীশিক্ষা ও খৃষ্টীয় ৭ম শতাব্দীর শিলালেখমালা থেকে তা স্পষ্ট প্রমাণ হয়।

খৃষ্টীয় দ্বিতীয় শতাব্দীতে সংকলিত মুনী ভরতের নাট্যশাস্ত্রে আঠারটি জাতিরাগ ছাড়া ‘রাগ’ শব্দটির কমপক্ষে পাঁচবার উল্লেখ দেখা যায়। তাছাড়া নাট্যশাস্ত্রের ৩২শ অধ্যায়ে (কাশী সংস্করণে) ভরত নাট্যে ব্যবহৃত গ্রামরাগদেবেরও নামোল্লেখ করেছেন,

মুখং তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জং প্রতিমুখে স্বতঃ ।

সাধারিতং তথা গর্ভে মর্শে কৈশিকমধ্যমঃ ॥

ভরত নাট্যশাস্ত্রে দশ লক্ষণের উল্লেখ ও পরিচয় দিয়েছেন এবং স্পষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন যে, এগুলি জাতি তথা জাতিরাগের বা রাগের লক্ষণ, অর্থাৎ এই দশটি লক্ষণ দিয়ে জাতিরাগের স্বরূপ নির্ণয় করা হ’ত। অথচ অনেক পণ্ডিতই এখনো পর্বস্ত নাট্য-শাস্ত্রে উল্লিখিত জাতিকে (আঠার জাতি = শুদ্ধ ৭ + মিশ্র ১১) ‘রাগ’-শ্রেণীভুক্ত করতেন

১১। Vide (1) *The Journal of the Madras Music Academy*, Vol. XXII, p. 68; (2) *The Behār Theatre*, No. 7, January, 1956, p. 11.

কুষ্ঠাবোধ করেন। তাঁদের সম্মেলনের কারণ যে, বৃহদেঙ্গীকার মতংগের (খুঁ ৫ম-৭ম) “যমোক্তঃ ভরতাদিভিঃ” শ্লোকগুলির স্বীকারোক্তি। কিন্তু স্মৃষ্ণ বা স্কুল বিচারের দৃষ্টিতে এই কুষ্ঠাবোধের কোন সার্থকতাই থাকে না। ভারতের ও ভারতপূর্ব সমাজে যে মনোরঞ্জন করার সার্থকতা নিয়ে ‘রাগ’ বস্তুটির প্রচলন ছিল তা’ ক্যালিক্যাল যুগের সাহিত্য ও কাব্যগুলি নিঃসন্দেহে প্রমাণ করে। নারদীশিক্ষার পর ভারতের নাট্যশাস্ত্রের কথাই আমাদের বিশেষভাবে মনে পড়ে, কেননা নারদীশিক্ষা ছাড়া লোমসী, মাণ্ডুকী প্রভৃতি আর আর শিক্ষাগুলিতে সঙ্গীতের তেমন কোন পরিচয় পাওয়া যায় না। ভারত নাট্যশাস্ত্রে ‘জাতিমিনানীঃ বক্ষ্যামঃ’ বলে (১) মধ্য-মৌদীচ্যবা, (২) নন্দয়ন্তী, (৩) গান্ধারপঞ্চমী, (৪) ধৈবতী, (৫) পঞ্চমী, (৬) গান্ধারো-দীচ্যবা, (৭) আধভী, (৮) নৈষাদী, (৯) ষড়্জকৈশিকী, (১০) ষড়্জমৌদীচ্যবতী, (১১) কর্মারবী, (১২) আত্মী, (১৩) মধ্যমা, (১৪) গান্ধারী, (১৫) রক্তগান্ধারী, (১৬) ষাড়্জী, (১৭) কৈশিকী, (১৮) ষড়্জমধ্যমা—এই আঠার জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন।^{১২} এই জাতিরাগের প্রামাণ্য পরবর্তী শাস্ত্রগুলিতেও স্বীকার করা হয়েছে। যেমন কল্লিনাথ^{১৩} সংগীত-রত্নাকরের (১৭৭৪-৭) টীকায় উল্লেখ করেছেন : ‘জাতিরাগসংপাদকত্বাং সংপূর্ণত্বসদৃশ প্রতিপত্তা’। শাস্ত্রদেবেরও আগে মতংগ তাঁর বৃহদেঙ্গীতে বলেছেন : ‘* * ষড়্জো জাতিরাগঃ ন ভবেৎ’;^{১৪} ‘প্রচ্ছ্যামানঃ স্বরূপং ভজ্যতুং জাতিরাগঃ ন ভবতি’;^{১৫} ‘প্রচ্ছ্যামানে জাতিরাগ-বিনাশকরো ন ভবতি’।^{১৬} তবে বৃহদেঙ্গীতে জাতিরাগ বলতে মতংগ তদানীন্তন সমাজে প্রচলিত (৫ম-৭ম শতাব্দীর পরবর্তীকালে) গ্রামরাগ বা ভাষা, বিভাষা, অন্তরভাষা অথবা টক, মালবকৌশিক, ককুভ, হিন্দোল প্রভৃতি রাগগুলির কথা বলেছেন।^{১৭}

১২। নাট্যশাস্ত্র ২৮।৩৬-৪২

১৩। অনেকে কল্লিনাথকে বাঁট বাংগালী বলতে চান। তাঁরা বলেন কল্লিনাথ শব্দ কালিনাথ থেকে আসাও কিছু অস্বাভাবিক নয়। রত্নাকরের ওপর ‘কলানিধি’-টীকার দক্ষিণাত্যে বিজয়নগরের অধিবাসী বলে কল্লিনাথ নিজের পরিচয় দিয়েছেন; ‘অন্তে কটিদেশঃ হবিমলযশসা * * কাবেরীতৃক্ষবেণীতরল * *, পুরীহ বিজ্ঞানগরী চকান্তি * *।’ বিজ্ঞানগরী বিজয়নগরী তথা বিজয়নগরেরই অপভ্রংশ। তিনি শাভিগোত্রীয় ব্রাহ্মণ ছিলেন, পিতার নাম লক্ষ্মীধর ও মাতার নাম নারায়ণী। শাস্ত্রদেবও দক্ষিণাত্যবাসী, কিন্তু তাঁর পূর্বপুরুষের উত্তরভারতে কান্দীরের অধিবাসী ছিলেন—‘অন্তি স্বতীগ্রহঃ বংশঃ শ্রীমৎকান্দীরসংভবঃ’। পরে তিনি দক্ষিণভারতের অধিবাসী হন : ‘অলংকৃতং দক্ষিণাংশং বশত্রে দক্ষিণাংশনম্’। টীকাকার লিঙ্কপালও শাস্ত্রদেবের পূর্বপুরুষদের সম্বন্ধে বলেছেন : ‘দক্ষিণাংশঃ কান্দীরদেশাৎ দক্ষিণাংশঃ প্রত্যাপনম্’ * *। সহস্রাং কান্দীরদেশে সরস্বতীস্থানাং * * কান্দীরদেশে উপপন্নত্বাৎ’

১৪। বৃহদেঙ্গী (ত্রিভাজন সং), পৃঃ ১৮

১৫। বৃহদেঙ্গী (ত্রিভাজন সং), পৃঃ ১৯

১৬। বৃহদেঙ্গী (ত্রিভাজন সং), পৃঃ ১৯

১৭। বৃহদেঙ্গী (ত্রিভাজন সং), পৃঃ ২০৫

ভরত নাট্যশাস্ত্রে শুদ্ধ ও বিকৃত দু'ভাগে জাতি তথা জাতিরাগদের ভাগ করেছেন : 'জাতয়ো দ্বিবিধা শুদ্ধা বিকৃতাশ্চ'।^{১৮} ষড়্জগ্রাম থেকে উৎপন্ন জাতিদের তিনি 'শুদ্ধা' বলেছেন। ষড়্জাদি স্বরে গ্রাস, অপগ্রাস, অংশ, গ্রহ, সংপূর্ণ এই পাঁচটি লক্ষণের ভেতর গ্রাস-বজিত জাতিই শুদ্ধাজাতি। সিংহভূপাল রত্নাকরের টীকায় শুদ্ধাজাতিকে চার রকম শ্রেণীতে ভাগ করেছেন : (১) নামস্বরগ্রহস্থ, (২) নামস্বররাংশস্থ, (৩) নামস্বরপগ্রাসস্থ, (৪) সংপূর্ণস্থ।^{১৯} মতংগ বৃহদ্দেশীতে 'গ্রহাংশৌ তারমজ্রৌ চ ষাড়বৌড়বিতে তথা, অল্পত্বং চ গ্রাসোপগ্রাস এব চ' বলে জাতির দশ রকম লক্ষণের উল্লেখ করেছেন।^{২০} ভরত সংপূর্ণজাতির প্রসংগে ষাড়ব ও ঔড়বজাতি তথা ছয় ও পাঁচস্বরযুক্ত গান বা রাগেরও নাম করেছেন : 'ষড়্জগ্রামে * * কদাচিৎ ষাড়বীভূতা কদাচিচ্চৌড়বীরতা'।^{২১} দত্তিলের স্বীকৃতিও তাই।

রত্নাকরে শঙ্কদেব 'পূর্ণস্বাত্ত্বনোচ্যতে' (১৭৭৮) শ্লোকগুলির দ্বারা পূর্বোক্ত কথা সমর্থন করেছেন। কল্লিনাথ টীকায় 'পূর্ণস্বাদীতাদি শব্দেন ষাড়ব-ঔড়বত্বং চ গৃহ্যতে। * * ষাড়জী * * ভরতাদিমতপৰ্যালোচনয়া সংপূর্ণত্বেন ষাড়বত্বেন চ নিয়মিতা ইতি নিশ্চিত্য কথ্যস্ত ইত্যর্থঃ'—এই মন্তব্যের দ্বারা পূর্ব-পূর্ব মতের সত্যতা স্বীকার করেছেন। তাছাড়া প্রাতিশাখা ও শিক্ষাগুলিতে আর্চিক, গাথিক, সামিক, স্বরাস্তর প্রভৃতি ও ক্রুষ্ঠ, মদ্র ও অতিস্বার্থ প্রভৃতি সাত স্বরের^{২২} নাম ও সংখ্যাসমষ্টির যেমন উল্লেখ আছে তেমন ভরতও 'একস্বরো দ্বিস্বরশ্চ ত্রিস্বরোহশ্চ চতুঃস্বরঃ। পঞ্চস্বরঃ ষষ্ঠস্বরশ্চ তথা সপ্তস্বরোহপি বা'^{২৩} শ্লোক দু'টিতে প্রকারান্তরে আর্চিক, গাথিক, সামিক প্রভৃতি স্বরের পরিচয় দিয়েছেন। পরবর্তীকালে এগুলিকে অনেকে তান বলেছেন।

'জাতি' শব্দের উৎপত্তি সম্বন্ধে মতংগ বলেছেন : 'শ্রুতিস্বরগ্রামসমূহাঙ্কায়ন্ত ইতি জাতয়ঃ', অথবা 'গ্রহাদিভ্যো জায়ন্ত ইতি জাতয়ঃ', অথবা 'জায়তে রসপ্রতীতি বাভ্য ইতি

১৮। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং) ২৮।৪৩

১৯। সংগীত-রত্নাকর (আড়ের সং), ১ম ভাগ, পৃঃ ১৭০

২০। বৃহদ্দেশী (ত্রিবালা সং), পৃঃ ৫৮

২১। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং) ২৮।৬০

২২। রত্নাকরে টীকাকার সিংহভূপাল 'তথা চাহ নারদঃ' উল্লেখ করে যে সাতস্বরের কথা বলেছেন তারাই হ'ল,

আর্চিকে। গাথিকৈব সামিকশ্চ স্বরাস্তরঃ।

ঔড়বঃ ষাড়বশ্চৈব সংপূর্ণশ্চৈব সপ্তমঃ।

এই নারদ কিন্তু শিক্ষাকার বা মকরন্দকার নারদ নন, কেননা নারদীশিক্ষার বা সংগীতমকরন্দে এ' শ্লোকগুলির উল্লেখ নাই।

২৩। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং) ২৮।৮৯

জাত্যঃ’। শ্রুতি, স্বর, গ্রাম প্রভৃতি, গ্রহ, অংশ, গ্রাস ইত্যাদির সমষ্টি অথবা রসপ্রভীতি বা রসানুভূতি থেকে জাতির (জাতিরাগের) উৎপত্তি।^{২৪} এই জাতি থেকে গ্রামরাগদের সৃষ্টি : ‘জাতিভ্যো জাতানামপি গ্রামরাগ * *।’ কল্লিনাথ রত্নাকরের টীকায় ভরতের অভিমত প্রকাশ করে বলেছেন : “উচ্যতে—ভরতবচনাদেবাসৌ বিশেষো লভ্যতে। তথা চাহ ভরত মুনিঃ—‘জাতিসংভূতত্বাদ্ গ্রামরাগানাম্ ইতি।’^{২৫} মতংগ বৃহদেদ্বীতে জাতি থেকে গ্রামরাগ তথা রাগদের সৃষ্টির কথা স্বীকার করেছেন : ‘রাগাদেৰ্জন্ম-হেতুত্বাঙ্কাত্ম ইতি’।

জাতি ও অংশাদির কথা ছেড়ে দিলে ভরত মাগধী, অর্ধমাগধী, সংভাবিতা ও পৃথুলা—এই চার রকম গান বা গীতির উল্লেখ করেছেন।^{২৬} বিভিন্ন প্রকারের অলংকারের কথাও তিনি বলেছেন : ‘অলংকারাঙ্গিশদেব’।^{২৭} ভরতের মতো দস্তিল, মতংগ, শাস্ত্রদেব এঁরাও চারশ্রেণীর গীতির কথা উল্লেখ করেছেন।

জাতিরাগ থেকে গ্রামরাগ তথা ভাষা, বিভাষা, অন্তরভাষার উৎপত্তির কথা মতংগ স্বীকার করেছেন,

গ্রামরাগোস্তবা ভাষা ভাষাভাষ্যচ বিভাষিকাঃ।

বিভাষাভাষ্যচ সঙ্ঘাতাস্তথা চাস্তরভাষিকাঃ ॥

গ্রাম থেকে উৎপন্ন হয়েছে বলে ‘গ্রামরাগ’। মূর্ছনাদিয়ুক্ত স্বরসমষ্টির নাম ‘গ্রাম’ — ‘গ্রামঃ স্বরসমূহঃ শ্রাস্মূর্ছনাদেঃ সমাশ্রয়ঃ’।^{২৮} প্রধানত গ্রাম তিনটি : ষড়্জ, মধ্যম ও গান্ধার। এদের মধ্যে গান্ধারগ্রাম অপ্রচলিত হওয়ায় ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামের অস্তিত্বই প্রাচীন সমাজে ছিল। খৃষ্টীয় ১৫শ-১৬শ শতাব্দির পর ষড়্জগ্রামের কেবল প্রচলন হয়। গান্ধারগ্রামের উল্লেখ নারদীশিক্ষায় পাওয়া যায়।^{২৯} ভরত নাট্যশাস্ত্রে ষড়্জ ও মধ্যম গ্রামের কথা মাত্র উল্লেখ করেছেন : ‘সৌ গ্রামৌ ষড়্জো মধ্যমশ্চেতি’^{৩০} এবং একথা পূর্বেও উল্লিখিত হয়েছে। ভরতের মতে দু’টি গ্রামের জাতিরাগ ভিন্ন ভিন্ন। দু’টি গ্রামের

২৪। বৃহদেদ্বী (ত্রিবাল্লভ সং), পৃঃ ৫৫—৫৬

২৫। সংগীত-রত্নাকর (আড়েরার সংগীত), ২য় ভাগ, রাগবিবেচনাধ্যায়, ৮-১৪

২৬। প্রথম মাগধী জেন্সা দ্বিতীয়া চান্দ মাগধী।

সংভাবিতা তৃতীয়া চ চতুর্থী পৃথুলা দ্বতা।—নাট্যশাস্ত্র ২৯।৭

২৭। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং), ২৯।৭৬

২৮। সংগীত-রত্নাকর (আড়েরার সং), ১ম ভাগ, পৃঃ ৯৯

২৯। ‘ষড়্জমধ্যমগান্ধারয়ো গ্রামৌ প্রকীর্তিতাঃ।’—শিক্ষাসংগ্রহ (চৌধুরী সংস্কৃত সং), পৃঃ ৩৯৯

৩০। নাট্যশাস্ত্র (কালী সং), পৃঃ ৩১৮

জাতিরাগ থেকে পরে গ্রামরাগদের সৃষ্টি হয়। মতংগ যাষ্টিকের প্রমাণবাক্যের উল্লেখ ক'রে বলেছেন : ‘পূর্বং গ্রামদ্বয়ং প্রোক্তং গ্রামরাগাস্তদ্বয়ং।’^{৩১} ভাষাদি গ্রামরাগ থেকে টঙ্করাগক্রমে মালবকৌশিক, ককুভ, হিন্দোল, সৌবীরি, বোট্ট, মালবপঞ্চম, টঙ্ককৈশিক, ত্রিবণী প্রভৃতি রাগের উৎপত্তি হয়। মতংগ ভাষালক্ষণ-প্রসংগে জাতি ও গ্রামরাগ থেকে অধুনালুপ্ত ও প্রচলিত রাগদের সৃষ্টির কথা বলেছেন। ভাষা ও বিভাষা থেকে উৎপন্ন রাগদের সংখ্যা ৭৩ (—‘কথিতাস্বাদিক। সপ্ততিবুধৈঃ’)^{৩২}। মতংগ বলেছেন,

টঙ্করাগে দশ ধ্ব চ কেচদ্বিচ্ছস্তি ষোড়শ ।
তত উর্ধ্বং নিগন্তস্তে চাষ্টৌ মালবকৈশিকে ॥
ককুভে সপ্ত বৈ প্রোক্তাঃ পঞ্চ হিন্দোলকে স্মৃতাঃ ।
পঞ্চমে দশ বিখ্যাতা ভিন্নষড়্জে নব স্মৃতাঃ ॥
সৌবীরকে চতস্রস্ত চতশ্রে ভিন্নপঞ্চমে ।
বোট্টরাগে তথাপ্যেকা তথা মালবপঞ্চমে ॥
টঙ্ককৈশিকজাস্তিশ্রে ধ্ব চ বেসরষাড়বে ।
ভিন্নতানে তথা হেকা চৈক। গান্ধারপঞ্চমে ॥
পঞ্চমষাড়বে হেকা ইত্যেতাস্ত সমাসতঃ ।
ভাষা-বিভাষাঃ কথিতাস্বাদিকা সপ্ততিবুধৈঃ ॥^{৩২}

অর্থাৎ টঙ্করাগে ১৬+মালবকৌশিকে ৮+ককুভে ৭+হিন্দোলে ৫+পঞ্চমে ১০+ভিন্নষড়্জে ৯+সৌবীরকে ৪+ভিন্নপঞ্চমে ৪+বোট্টরাগে ১+মালবপঞ্চমে ১+টঙ্ককৈশিকে ৩+বেসরষাড়বে ২+ভিন্নতানে ১+গান্ধারপঞ্চমে ১+পঞ্চমষাড়বে ১=৭৩ গ্রামরাগ বা ভাষারাগ তথা ‘রাগ’। এ’গুলির কতক অপ্রচলিত ও কতক বর্তমানে ভিন্ন আকারে প্রচলিত আছে। তাছাড়া অনেক দেশীরাগেরও প্রচলন ছিল। বেঙ্কটমথী (১৬২০ খৃঃ) তাঁর চতুর্দণ্ডীপ্রকাশিকায় উল্লেখ করেছেন,

রাগাস্তাবদশবিধা ভরতান্ধৈরুদীরিতাঃ ।
গ্রামরাগাশ্চোপরাগা রাগা ভাষাবিভাষিকাঃ ॥
তথৈবাস্তরভাষাখ্যা রাগাংগাখ্যাস্ততঃ পরম্ ।
ভাষাংগাণি ক্রিয়াংগাণি হ্যুপাংগাণীতি চ ক্রমাৎ ॥

৩১। বৃহদ্দেশী, পৃঃ ১০৫

অনেকে অনুমান করেন প্রাচীন ভারতে সাংগীতিক গ্রাম সাতটি ছিল—তিনটি বা দু’টি নয়। সাতটি স্বরের নামানুসারে সংগ্রহরত্নে সাতটি গ্রামের প্রচলন ছিল।

৩২। বৃহদ্দেশী, পৃঃ ১০৫

দশশ্বেতেষু রাগেষু গ্রামরাগাদয়ঃ পুনঃ ॥

রাগাঙ্শ্চরভাষান্তা মার্গরাগা ভবন্তি ষট্ ।

* * *

তস্মাদ্রাগাংগভাষাংগক্রিয়াংগোপাংগসংজ্ঞিতাঃ ।

রাগাশ্চত্বার এবৈতে দেশীরাগাঃ প্রকীর্তিতাঃ ॥^{৩৩}

মতংগ ‘সর্বাগমসংহিতা’-প্রণেতা প্রাচীন আচার্য যাস্টিক ও শাহুলের প্রমাণবাক্য উদাহরণস্বরূপ উল্লেখ করেছেন। তিনি রাগগুলির বর্ণ, রস, রীতি, বৃত্তি, দেবতা, কুল বা বংশ প্রভৃতির পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন টঙ্করাগের বর্ণ শ্বেত, রস শৃংগার, বৃত্তি কৈশিকী, রীতি পাঞ্চালী, দেবতা ভারতী, কুল ব্রহ্মস্থান ইত্যাদি। নারদীশিক্ষায় নারদ সাত স্বরের বর্ণ ও কুল সম্বন্ধেও উল্লেখ করেছেন।^{৩৪} নাট্যশাস্ত্রে ভরত জাতিগানকে রসলীলায়িত ক’রে প্রকাশ করতে বলেছেন :

ষড়্জোদীচ্যবতী চৈব ষড়্জমধ্যা তথৈব চ ।

ষড়্জমধ্যমবাহুল্যাং কার্ণং শৃংগারহাস্তয়োঃ ॥^{৩৫}

ভরত জাতিরাগদের বর্ণ, অলংকার, স্থান প্রভৃতিরও পরিচয় দিয়েছেন। মতংগ ও মতংগোত্তর কালে অর্থাৎ মকরন্দকার নারদ, রত্নাকরপ্রণেতা শাহুদেব, পারিজাতকার অহোবল, রাগবিবোধকার সোমনাথ, দর্পণকার দামোদর, রাগনিরূপণকার নারদ^{৩৬} প্রভৃতির সময়ে রাগরূপের আরো উন্নত ও প্রত্যক্ষ পরিচয় পাওয়া যায়। মতংগ রাগদের তান ও মূর্ছনার উল্লেখ ক’রে তাদের পার্থক্যের কথা বলেছেন। যেমন— ‘মূর্ছনারোহক্রমেণ তানোহবরোহক্রমেণ ভবতীতি ভেদঃ’।^{৩৭} আসলে মূর্ছনার গতি সর্বদা আরোহণ ও অবরোহণে এবং তান অবরোহণ-গতিতে প্রকাশ পায়। বৃহদেদীতে (বর্তমান সং.) এই পরিচিতি সঠিক নয় মনে হয়, রাগবিবোধে সোমনাথই তান ও মূর্ছনার সঠিক পরিচয় দিয়েছেন। তিনি তদানীন্তন সমাজে প্রচলিত অথবা অপ্রচলিত কতকগুলি তানের নামোল্লেখ করেছেন ও সেগুলি পবিত্র যজ্ঞ ও ব্রতের নামে নামকরণ করা হয়েছিল। তিনি বলেছেন : ষড়্জস্বরহীন সাতটি ষাড়বতানের নাম অত্যাগ্নিষ্টোম,

৩৩। চতুর্দশীপ্রকাশিকা (মাজাজ সং.), পৃঃ ৫৭

৩৪। শিক্ষাসংগ্রহ, পৃঃ ৪০৫

৩৫। নাট্যশাস্ত্র (কাশী সং.) ২২।১—১৮

৩৬। রাগনিরূপণকার নারদকে অনেক শিক্ষাকার ও মকরন্দকার নারদ বলতে চান, কিন্তু তা’ ঠিক নয়। ‘রাগনিরূপণ’ বইখানি শিক্ষাকার নারদের নয়, শিক্ষাকার নারদ থেকে রাগনিরূপণকার নারদ সম্পূর্ণ ভিন্ন। রাগনিরূপণ বইখানি আমাদের সন্তে অতি আধুনিক এবং এ’টি সংকলন-গ্রন্থ মাত্র।

৩৭। বৃহদেদী, পৃঃ ২৬

বাজপেয়, ঘোড়বী, পুণ্ডরীক, অশ্বমেধ ও রাজহুয় । ঋষভস্বরহীন ষাড়বতান যেমন তুণ্‌বহ, সুবর্ণ, গোসব, মহাত্রত, বিশ্বজিৎ, বহুযজ্ঞ, প্রাজাপত্য, প্রভৃতি । সে'রকম অশ্বক্রান্ত, রথক্রান্ত, বিষ্ণুক্রান্ত, সূর্যক্রান্ত, গজক্রান্ত প্রভৃতি বৈদিকী ও তান্ত্রিকী নামও পাওয়া যায় । মতংগ চাতুর্মাসিক, সৌত্রামণি, উদ্ভিদঘাগ, সাবিত্রী, সর্বতোভদ্র, বৈকুণ্ঠবারণ, উপাংশু, দীক্ষা, সোম, স্বাহাকার প্রভৃতি নামে তানেরও উল্লেখ করেছেন ।^{৩৮}

রাগের লক্ষণনির্ণয়-প্রসংগে মতংগ বৃহদ্দেশীতে বলেছেন,

রাগমার্গস্ত যদ্রূপং যন্নোক্তং ভরতাদিভিঃ ।

নিরূপ্যতে তদম্বাভিলক্ষ্যলক্ষণসংযুক্তম্ ॥

ভরতাদি অর্থাৎ শিক্ষাকার নারদ, ভরত, দত্তিল, প্রভৃতি মনোরঞ্জনকারী রাগের স্বরূপ ও স্বভাব সম্বন্ধে কিছু স্পষ্ট ক'রে বলেন নি, আমরা অর্থাৎ কণ্ঠপ, যান্ত্রিক, দুর্গাশক্তি, শাহুল প্রভৃতি সকলে যথাযথভাবে তাদের নিরূপণ করব । রাগের পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি বলেছেন : 'রঞ্জকো জনচিত্তানাং স চ রাগঃ' অথবা 'রঞ্জনাক্ষায়তে রাগঃ' । মতংগ রাগের স্থনির্দিষ্ট পরিচয় দেবার জ্য গোড়, সাধারণ, ভাষা, বিভাষা, প্রভৃতি নাম ও সংখ্যার পরিচয়^{৩৯} এবং শুদ্ধষাড়ব, শুদ্ধসাধারিত, শুদ্ধকৈশিক, মধ্যম প্রভৃতি রাগের বিস্তৃত বিবরণ দিয়েছেন । শুদ্ধষাড়বের পরিচয় দিয়ে তিনি বলেছেন : মধ্যমগ্রাম থেকে শুদ্ধষাড়বের সৃষ্টি, মধ্যম—গ্রহ, অংশ ও হাস, গান্ধারের অল্লপ্রয়োগ, কাকলিনিষাদ ও অন্তরগান্ধারের ব্যবহার । মতংগ তদানীন্তন সমাজে প্রচলিত যে সকল রাগরূপের পরিচয় দিয়েছেন তারা সকলে জাতিগান ও গ্রামরাগ থেকে উৎপন্ন । জ্ঞতরাং জাতিগান জাতিরাগের সংগে গ্রামরাগের যোগসূত্র তখনো পৃথক (৫ম-৭ম খৃঃ) অব্যাহত ছিল ।

রাগের বিবরণ দিতে গিয়ে শাঙ্কদেব সংগীত-রত্নাকরে বলেছেন,

সর্বেষামিতি রাগানাং মিলিতানাম্ শতত্বয়ং ।

চতুষ্টয়াধিকং ক্রতে শাঙ্কী স্ত্রীকরণাগ্রণীঃ ॥

শাঙ্কদেবের মতে রাগের মোট সংখ্যা ২৬৪টি । এই ২৬৪ রাগদের ভেতর গ্রামরাগ ৩০+উপরাগ ৮+রাগ ২০+ভাষারাগ ২৬+বিভাষারাগ ২০+অন্তরভাষারাগ ৪+রাগাংগ ২১+ভাষাংগ ২০+ক্রিয়াংগ ১৫+উপাংগ ৩০=২৬৪ রাগ । অথবা গ্রামরাগ ৩০+উপরাগ ৮+রাগ ২০+ভাষা ২৬+বিভাষা ২০+অন্তরভাষা ৪+(পূর্বপ্রসিদ্ধ)

৩৮ । বৃহদ্দেশী, পৃঃ ২৬-২৮

৩৯ । বৃহদ্দেশী, পৃঃ ৮৪-৮৫

রাগাংগ ৮+ভাষাংগ ১১+ক্রিয়াংগ ১২+উপাংগ ৩+(অধুনাপ্রসিদ্ধ) রাগাংগ ১৩+ভাষাংগ ৯+ক্রিয়াংগ ৩+উপাংগ ২৭=২৬৪ রাগ।** গ্রামরাগ থেকে অন্তরভাষা পর্যন্ত রাগগুলি গান্ধর্ব বা মার্গগীতের অন্তর্ভুক্ত, আর রাগাংগ থেকে উপাংগরাগগুলি দেশীশ্রেণীর অন্তর্গত। মার্গরাগ বিধি ও নিষেধযুক্ত ছিল : ‘বিধিনিষেধযুক্ত’, আর দেশীতে কোন নিয়ম বা বিধিনিষেধ থাকত না : ‘দেশীতং কামচারপ্রবর্তিতম্’। দেশের নামানুসারেও অনেক রাগের নামকরণ করা হয়েছিল। যেমন কান্দাহার থেকে গান্ধার বা গান্ধারী, ভূপাল থেকে ভূপালী, মালব থেকে মালব বা মালবী, কলিংগদেশ থেকে কলিংগড়া, সিন্ধু থেকে সৈন্ধবী, কন্বোজ থেকে কন্বোজী, গুজরদেশ ও জাতি থেকে গুজরী, কর্ণাট থেকে কর্ণাটী, সোরাট্র থেকে সোরাট্রী, সোরাট্র বা জুরট প্রভৃতি। মতংগ বলেছেন দেশ থেকে উৎপন্ন রাগদের সংখ্যার অন্ত নেই : ‘দেশজানাং * * সংখ্যা নাস্তীতি’। উত্তম, মধ্যম ও অধম তিনটি শ্রেণীতে দেশীরাগ বিভক্ত। শার্ঙ্গদেব নাদ থেকে শ্রুতি, বাদী, সংবাদী, অহুবাদী, গ্রাম, মূর্ছনা, তান ও জাতিরাগ নির্ণয় করে তাদের গ্রহ, অংশ, ত্রাস, অপত্ৰাস, সংত্ৰাস, বিত্ৰাস, তার, মন্দ্র, বহুত্ব, অল্পত্ব প্রভৃতি লক্ষণ ও রাগদের রস ঋতু প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন। তিনি ষড়্জগ্রামরাগের উল্লেখ করে বলেছেন : রাগের ষড়্জাদি মূর্ছনা, কাকলি ও অন্তরের সংগে তার যোগস্বত্ব, বীর রৌদ্র ও অদ্ভুত রসে লীলায়িত করে বর্ষাকালে প্রথম প্রহরে গান করার নিয়ম। তিনি জাতিরাগদের বাণীর সংগে স্বরলিপির পরিচয়ও দিয়েছেন। যেমন—ষড়্জোদীচাবা-জাতি সম্বন্ধে তিনি বলেছেন : ষড়্জোদীচাবা-জাতিতে ‘সা ম ন ধ’ স্বরগুলির যেকোনও একটি অংশস্বর-রূপে ব্যবহৃত হয়, এঁচারাটি স্বরের মধ্যে যেটিই অংশস্বর হ’ক না কেন তার অপর তিনটি স্বরের সংগে সংগতি থাকে। মন্দের গান্ধারস্বর অংশ-রূপে ব্যবহার না হ’লেও তার প্রয়োগ অধিক। তার (তারার) ষড়্জ ও ঋষভের ব্যবহারও অধিক পরিমাণে হয়। ঋষভহীন হ’লে ষাড়ব আর ঋষভ ও পঞ্চমের ব্যবহার না হ’লে ঔড়বজাতি শ্রেণীভুক্ত হয়। তবে ধৈবত অংশস্বর হ’লে রাগ ষাড়বজাতি হয় না। ষড়্জগ্রামের গান্ধারাদি এই জাতিরাগের মূর্ছনা। নাটকের দ্বিতীয় অংকে ধ্রুবাগানে ঐ জাতিকে ব্যবহার করা হয়। মধ্যম তার ত্রাস, ষড়্জ ও ধৈবত অপত্ৰাস। এর স্বরলিপি—

- | | |
|--|--|
| (১) সা সা সা সা মাঁ মাঁ গাঁ গাঁ
শৈ . . . লে . . . | (২) গা মা পা মা গা মা মা ধা
শ . সূ হু |
| (৩) সা সা সা গা পা পা নী ধা
শৈ . লে . শ সূ . হু | (৪) ধা নী সা সা ধা নী পা মা
প্র গ য . প্র স ং গ |

(৫) গা সা সা সা সা সা সা গা
স বি লা • স থে • ল

(৬) ধা ধা পা ধা পা নী ধা ধা
ন বি নো • • • দং •

(৭) সা গা গা গা গা গা সা সা
অ • ধি • ক • • •

(৮) নী ধা পা ধা পা ধা ধা ধা
মু • থে • • • • ন্দু

(৯) সা সা মা গা পা পা নী ধা
অ ধি ক • মু থে • •

(১০) ধা নী সা সা ধা নী পা মা
ন য় নং • ন মা • মি

(১১) গা সা সা সা সা সা সা গা
দে • বা • সু রে • শ

(১২) ধা ধা পা ধা মা মা মা মা II
ত ব ক চি রং • • •



(মেঘ-মরার)

দশম পরিচ্ছেদ

॥ রাগ ও রাগিণী ॥

রাগ ও রাগিণী—রাগের এই রকম ভাগ কোন্ সময় থেকে সমাজে দেখা দিল তা' নির্ধারণ করা উচিত। শিক্ষা ও প্রাতিশাখাগুলি কিংবা দন্তিলম্ ও নাট্যশাস্ত্র কোন গ্রন্থে রাগ ও রাগিণী এ' ধরণের স্ত্রী-পুরুষ বিভাগের উল্লেখ নেই। দেখা যায়, মকরন্দকার নারদ তাঁর গ্রন্থের তৃতীয়পাদে 'অথ রাগানামুচ্যন্তে' এই শিরোনাম দিয়ে দেশীরাগের পর্ষায়ে গান্ধার, দেবগান্ধার, সৈন্ধবী, নারায়ণী, গুর্জরী, ললিতা, সৌরাষ্ট্রী, মল্লারী, বসন্ত, শুক্লভৈরব, বেলাবলী, ভূপালী প্রভৃতির নামোল্লেখ করেছেন ও তাদের প্রাতঃকালে গান করা উচিত বলেছেন। কিন্তু তিনি বসন্ত বা ভৈরবকে 'রাগ' আর বেলাবলী, ভূপালী প্রভৃতিকে 'রাগিণী' বলেন নি। বৃহদেদীতে স্পষ্টভাবে 'সর্বেষাং রাগানাং' (পৃ° ৮২), 'অদ্যেব রাগঃ পঞ্চমীধিবতী-জাতোজ্যোতঃ' (পৃ° ২২) ইত্যাদির উল্লেখ আছে। শাক্তদেব রত্নাকরে রাগ ও রাগিণী এ' ধরণের কোন বিভাগ করেন নি। সপ্তদশ শতাব্দীর কলাবিৎ বেঙ্কটমথীও (১৬২০ খৃঃ) রাগ ও রাগিণী এ' ধরণের কোন বিভাগ করেন নি; তিনি স্বর ও স্বর-সংগঠনের প্রকৃতি অল্পসারে রাগদের বাহ্যন্তর মেলে ভাগ করেছেন। তিনি জন্তরাগের উল্লেখ করেছেন, কিন্তু সকলগুলির নাম ছিল 'রাগ'। বিজ্ঞানরূপা মুনি' পনেরো মেলে ও রামানমতা পরে কুড়ি মেলে রাগদের ভাগ করেছিলেন, কিন্তু বেঙ্কটমথী

১। বিজ্ঞানরূপা মুনীর 'পঞ্চদশী' 'দৃগদৃশ্যবিবেক' প্রভৃতি বোদান্তগ্রন্থ রচনা করেন। তিনি অদ্বৈতবোদান্তের বিবরণ-সম্প্রদায়ের শ্রেণীভুক্ত। *The Quarterly Journal of the Andhra Historical Research Society* (Vol. II, pt. 2) পত্রিকার ১৯২৭ খৃঃ অক্টোবর সংখ্যায়

গোবিন্দ-দীক্ষিতের মতো বাহান্তর মেলকে বিধিসংগত ব'লে গ্রহণ করেছিলেন। তিনি স্বীকার করেছেন যে, তাঁর সময়ে সমাজে উনিশটি মেলের প্রচলন ছিল, কিন্তু তাকে তিনি গ্রহণ না ক'রে বাহান্তর মেল রাগদের বিভক্ত করেছিলেন : 'ইত্যম্মাভিঃ সমুদ্রীতা জাতা মেলা দ্বিসপ্ততিঃ।'^২ উনবিংশ শতাব্দীতে পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডে বেঙ্কটমখীর প্রবর্তিত বাহান্তর মেলকে আরো সংক্ষেপ ক'রে দশটি মাত্র খাটে বা মেলে সমস্ত রাগ ভাগ করেন। তবে একথা ঠিক যে ১৭শ শতাব্দীর পণ্ডিত লোচন 'রাগ-তরংগিনী' গ্রন্থে ১২টি খাট বা সংস্থানের পরিচয় দিয়েছেন। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজী বলেছেন,

দ্বিসপ্ততিমেলকেষু তাক্ষুতাননবশ্চকান্।

স্বীকৃতো দশসংখ্যাংস্তান্ লক্ষ্যবস্তুনি বিশ্ৰতান্।^৩

পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজী প্রবর্তিত দশটি মেলের নাম : কল্যাণ, বিলাবল, খাম্বাজ, ভৈরব, পূর্বী, মারবা, কাফী, আসাবরী, ভৈরবী ও তোড়ী। জগুরাগগুলিকে তিনি ঐ দশটি মেলের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। অন্ধ্র পণ্ডিতজী 'রাগবিবোধ', 'স্বরমেল-কলানিধি', 'চতুর্গুণীপ্রকাশিকা', 'সংগীতসারামৃত', 'রাগতরংগিনী', 'সম্রাগচন্দ্রোদয়', 'রাগমালা' ও 'রাগমঞ্জরী' প্রভৃতি পূর্ব-পূর্ব গ্রন্থগুলির ধারা অহুসরণ করেছেন—যদিও অনেক জায়গায় তিনি একমত হ'তে পারেন নি। তিনি দশটি মেলের সকল রাগকে 'রাগ' ('রাগ-শব্দ ৩') বলেছেন, আর 'জগুরাগনামানি' পর্যায়ে ইমণ, কল্যাণ, হিন্দোল, মালশ্রী, কেদারী, গুণকেলী, খম্বাবতী প্রভৃতিকে অন্তর্ভুক্ত করেছেন। তিনি বলেছেন : 'ইত্যেতে রাগাঃ কল্যাণমেলজাঃ'। অনেক জায়গায় আবার বিভক্তির খাতিরে তিনি 'রাগিণী' শব্দও ব্যবহার করেছেন, অর্থাৎ কামোদ, গুণকেলী, তিলোককামোদ, দুর্গা, জয়জয়ন্তী, মালবী, পূর্বী, টংকী, সাহানা, পটমঞ্জরী প্রভৃতি রাগের পরিচয়ে তিনি 'রাগিণী' শব্দের উল্লেখ করেছেন।^৪

শাস্ত্রদেব রাগ ও রাগিণী শব্দ-দুটির ব্যবহার না করলেও সংগীত-রত্নাকরে স্ত্রী ও পুরুষ-প্রকৃতিবাচক শব্দের উল্লেখ করেছেন। রত্নাকরের পর 'রাগবিবোধ', 'রাগনিরূপণ',

মহামহোপাধ্যায় এম. রামকৃষ্ণ-কবি *Literary Gleanings* প্রবন্ধে *Vidyāranya as a Writer on Music* শীর্ষক আলোচনায় বিদ্যারণ্য যে একজন জ্যোতিষশাস্ত্র ও সংগীতশাস্ত্রবিদ ছিলেন সে সন্দেহে আলোচনা করেছেন। লেখক 'উদ্যোখন' গয়িকার আদিন, ১৩৫৪, ২ম সংখ্যায় (পৃঃ ৩৭৭-৪৭২) 'সংগীতগ্রন্থরচয়িতা বিদ্যারণ্য' প্রবন্ধে এ'সম্বন্ধে বিস্তৃতভাবে আলোচনা করেছেন।

২। চতুর্গুণীপ্রকাশিকা, পৃঃ ৪১

৩। শ্রীমদ্রক্ষ্যসংগীতম্, পৃঃ ৭৩

৪। শ্রীমদ্রক্ষ্যসংগীতম্, পৃঃ ৮১-১৩৭

‘চতুর্দণ্ডীপ্রকাশিকা’ প্রভৃতি গ্রন্থে সামান্তভাবে এ’সম্বন্ধে আলোচনা আছে। শঙ্করদেব উল্লেখ করেছেন : ‘রাগালাপনমালপ্তিঃ প্রকটীকরণং মতম্’। টীকাকার কল্লিনাথ এর বিস্তৃত বিচার করেছেন, তবে রাগ ও রাগিণী এই শব্দ-দুটির সার্থকতা ঠিক ঠিক ভাবে তাঁর আলোচনা থেকে সংপন্ন হয়নি ব’লে আমাদের ধারণা। কল্লিনাথ আলাপ ও আলপ্তি সম্বন্ধে বলেছেন : ‘যদালপনং সা আলাপ্তিরিত্যনেনালপ্তিশব্দোহপ্যালপন-শব্দান্তাবসাদনম্ভেদে ব্যুৎপন্ন ইতি দর্শিতং ভবতি’। তিনি আলাপ ও আলপ্তি শব্দ-দুটিকে ‘ভাবসাদন’-রূপে গণ্য করেছেন। ‘ভাবসাদন’ বলতে ধাতুর অর্থসিদ্ধ আবির্ভাব ও তিরোভাব প্রভৃতি অবস্থা-বিশেষকে বোঝায় : ‘ভাবো নাম সাধারণস্ত ধাত্বর্থস্ত সিদ্ধত্বাকারঃ। তদবস্থাবিশেষা আবির্ভাবাদয়ঃ’। তিনি ‘ঘঞ্’ ও ‘ক্টি’ প্রত্যয়-দুটির ব্যবহার দেখিয়ে বলেছেন ‘ঘঞ্’ বলতে আবির্ভাব বা প্রকাশ ও ‘ক্টি’ অর্থে তিরোভাব বা অপপ্রকাশ। সুতরাং এ’দুটি শব্দ পরস্পরবিরোধী এবং লিঙ্গ অমুযায়ী পুরুষ বা স্ত্রীরূপে নির্ধারিত : ‘লিংগভেদোহপ্যুপপন্ন এব’। সুতরাং ‘ঘঞ্’ প্রত্যয়ের ষথার্থ অর্থ সত্ত্বপরিণাম-রূপ মূর্তিধর্ম—পুরুষরূপে, আর ‘ক্টি’ প্রত্যয়ের অর্থ রজোপরিণাম-রূপ মূর্তিধর্ম—স্ত্রীরূপে ‘ঘঞ্’ আবির্ভাব : সত্ত্বপরিণামরূপো মূর্তিধর্মঃ পুংসেন দৃষ্ট ইতি ঘঞ্স্তস্ত পুংলিংগতা, ক্তিনর্থস্তিরোভাবো রজঃপরিণামরূপো মূর্তিধর্মঃ স্ত্রীসেন দৃষ্ট ইতি ক্তিস্তস্ত স্ত্রীলিংগতা’। ‘ঘঞ্’ ও ‘ক্টি’ প্রত্যয়-দুটি ছাড়া এদের মাঝামাঝি ‘ল্যুট’ বা ‘ল্যঙ’ প্রত্যয়ের ব্যবহারও আছে ক্রীষ বা নপুংসকে বোঝাবার জন্য। তাই কল্লিনাথ বলেছেন ঘঞ্ ও ক্টি তথা আবির্ভাব ও তিরোভাব > সত্ত্ব ও রজঃ > পুরুষ ও স্ত্রী বিভক্তি বা প্রকৃতি দুটির মাঝামাঝি ও সমতারক্ষক বস্তু তমোপরিণাম-রূপ মূর্তিধর্ম ক্রীষ-প্রকৃতিরূপে নির্ধারিত হয়।*

কল্লিনাথ হরদত্তমিশ্রের পদমঞ্জরী^৫ থেকে প্রমাণবাক্যের উল্লেখ করেছেন। হরদত্তমিশ্র ঘঞ্ ও ক্টি তথা আলাপ ও আলপ্তি সম্বন্ধে বলেছেন : ‘আলাপ’ বলতে আবির্ভাব বা উপচয়—পুরুষ-পদবাচ্য ও ‘আলপ্তি’ বলতে তিরোভাব বা অপচয়—স্ত্রী-পদবাচ্য, আর এদের মাঝামাঝি নপুংসক-পদবাচ্য। ‘আলাপ’ সত্ত্বগুণবিশিষ্ট, ‘আলপ্তি’ রজোগুণবৃত্ত ও এ’দুটির অন্তর্বর্তী তমোগুণবিশিষ্ট। সত্ত্ব-রজঃ-তমঃ এ’তিনটি গুণের পরিণাম ও সেই সেই গুণাত্মক শব্দ-স্পর্শ-রূপ-রস-গন্ধ। এই পঞ্চভূতাত্মক মূর্তি স্ত্রী, পুরুষ ও নপুংসক প্রকৃতি অমুযায়ী কল্পিত হয় এবং এই কল্পনা রাগেও পরবর্তীকালে আরোপিত হয়।

৫। সংগীত-রত্নাকর (আভেরার সং), ২য় ভাগ, পৃ: ১৭০-১৭৬

৬। পদমঞ্জরী’ কান্দিকার বৃত্তি বা টীকাবিশেষ

এঁছাড়া প্রাচীন সংগীতচার্য উমাপতি ‘ঔম্যপতম্’ গ্রন্থে রাগসৃষ্টি-প্রসংগে শুদ্ধ-সালগ ও সংকীর্ণ শ্রেণীর কথা উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন,

শুদ্ধং তু শিবরূপেণ শক্তিরূপেণ সালগম্।

দ্বয়োর্মিশ্রং তু সংকীর্ণমতন্তে দ্বিবিধা মতাম্ ॥^৭

শিব, শক্তি ও উভয়ের মিশ্রণ থেকে শুদ্ধ, সালগ ও সংকীর্ণের উৎপত্তি। কল্লিনাথ এই শুদ্ধ, সালগ বা ছায়াসালগ ও সংকীর্ণের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : শুদ্ধ বা শুদ্ধরাগ শাস্ত্রবর্ণিত বিধি-নিষেধ অতিক্রম না করে স্বভাবতঃ লোকের চিত্তবিনোদন করে। নিজের প্রকাশ-সামর্থ্য না থাকার জন্য অল্প রাগের সাহায্য নিয়ে যে রাগ অভিযুক্ত হয় তার নাম ‘ছায়াসালগ’, আর শুদ্ধ ও ছায়াসালগের সংমিশ্রণে যে রাগরূপ প্রকাশ পায় তাই ‘সংকীর্ণ’ : ‘তত্র শুদ্ধরাগত্বং নাম শাস্ত্রোক্তনিয়মানতিক্রমেণ স্বতো রক্তিহেতুত্বম্। ছায়াসালগরাগত্বং নামানুচ্ছায়াসালগত্বেন রক্তিহেতুত্বম্। সংকীর্ণরাগত্বং নাম শুদ্ধচ্ছায়াসালগমিশ্রত্বেন রক্তিহেতুত্বম্’। আচার্য যান্ত্রিক সংকীর্ণরাগকে সংপূর্ণা, দেশজা, মূর্ছা ও ছায়ামাত্র এই চারশ্রেণীতে ভাগ করেছেন। উমাপতি বলেছেন : ‘শুদ্ধং তু শিবরূপেণ শক্তিরূপেণ সালগম্’—এ থেকে অনুমান হয় তিনি তান্ত্রিকী ভাবধারার প্রভাবে পুরুষ—শিব, স্ত্রী—শক্তি ও পুরুষ+স্ত্রীর সংমিশ্রণ রূপের কল্পনা করেছেন। শিব-শক্তির কল্পনা বা ধ্যান থেকে স্ত্রী-পুরুষ ভাব বা প্রকৃতির সৃষ্টি। বৈদিকী ধারণাও তাই যে, একই অনাদি পুরুষ থেকে অর্দনারীশ্বরের উদ্ভব। মনুসংহিতায় আছে : ‘দ্বিধা কৃৎস্নাত্মানোদেহমর্দেন পুরুষোহভবৎ, অর্দন নারী তস্তাং স বিরাজমসৃজৎ প্রভূঃ।’^৮ বৃহদারণ্যক উপনিষদে আছে : ‘আত্মৈবেদমগ্র আত্মীদেক এব, সোহকাময়ত জায়া মে ত্রাৎ ;’^৯ অথবা ‘স হৈতাবানাস যথা স্ত্রীপুমাংসৌ সম্পরিশৃজৌ। স ইমমেবাত্মানং দৈধা পাতয়ৎ। ততঃ পতিশ্চ পত্নী চাভবতাম্।’^{১০} এই শিব-শক্তি বা অর্দনারীশ্বরের ধারণা স্প্রাচীন গ্রন্থ স্বথেষ্টেও স্পষ্ট পাওয়া যায়। যেমন—‘উত্থানে মো অস্ততঃ পূম্যঁইতিক্রবেপণিঃ। সর্বৈরদেয়ইংসমঃ।’^{১১} ভাষ্করার সাযন তার অর্থ করেছেন : ‘* * নেয়ঃ অর্দঃজায়াপত্যো-মিলিতৈককার্ধকতৃত্বাদেক এব পদার্থঃ অর্দশরীরস্ত * *।’ সুতরাং স্প্রাচীন এই অর্দনারীশ্বর, শিব-শক্তি অথবা পুরুষ-প্রকৃতির ধারণা মাহুষের মনে সকল ক্ষেত্রেই স্ত্রী ও

৭। রাগবিবোধ (আড়েশ্বর সং), পৃ: ১০৪; রত্নাকর (আড়েশ্বর সং), ২য় ভাগ, পৃ: ১১২

৮। মনুসংহিতা ১।৩২

৯। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ ১।৪।১৭

১০। বৃহদারণ্যক উপনিষৎ ১।৪।১০

১১। অথেন মে: ৬১ পৃ: ৮ স্রো:

পুরুষ প্রকৃতির ভাব সৃষ্টি করেছে এবং তা' করাও স্বাভাবিক। স্ত্রী-পুরুষ বা পুরুষ-প্রকৃতির সহযোগেই বিশ্ববৈচিত্র্যের সৃষ্টি ও তা ঈশ্বরের লীলাভূমি। বৈচিত্র্যের প্রতি মমতাই শিল্পীদের মনকে স্ত্রী-পুরুষ বা রাগ-রাগিণীদের মূর্তি-কল্পনায় নিয়োজিত করেছে। প্রত্যয় ও বিভক্তি জাগতিক ব্যবহারের সহায়ক মাত্র। আসলে অখণ্ডতাই শ্রষ্টা বা ভগবানের সত্যকার রূপ, খণ্ডতা বৈচিত্র্যে ও লীলায়। শার্ঙ্গদেবও একত্বের উপাসক ছিলেন। টীকায় কল্লিনাথ শার্ঙ্গদেবের অভিপ্রায় সম্বন্ধে বলেছেন : 'তদালপিশব্দশালপনশব্দসমানার্থতা'। তা ছাড়া এ'কথাও তিনি বলেছেন : 'রাগালপনমালপ্তি প্রকটীকরণং মতম্', অর্থাৎ রাগের রূপকে প্রকট বা প্রকাশ করার শক্তি আলাপ ও আলপ্তি দু'টিরই আছে।^{১২} তাই শব্দ হিসাবে 'আলাপ' ও 'আলপ্তি' আলাদা ব'লে মনে হ'লেও তাদের অর্থের মধ্যে কোন পার্থক্য নাই। কল্লিনাথ বলেছেন : 'স্থিতিবস্থাভাবার্থবদালপনশব্দস্ত তিরোভাববস্থাভাবার্থবদালপ্তিশব্দস্ত চার্খভেদে সত্যপি স্থিতিবস্থায়। অবিভাবতিরোভাববস্থায়োরস্তরালত্বেনোভয়সাধারণতয়া কাকাক্ষিত্যয়েন যদালপনশব্দস্ত তিরোভাবার্থপ্রধানত্বং বিবক্ষিতং তদালাপশব্দেন সমানার্থত্বম্'। শার্ঙ্গদেব 'সা দ্বিধা' ব'লে কাল ও রূপ হিগাবে আলপ্তিকে দু'ভাগে ভাগ করেছেন। তিনি রাগলাপের পরিচয় দিতে গিয়ে বলেছেন,

এহাংশমদ্রতারাণাং গ্রাসাপগ্রাসয়োস্তথা ।

অল্পদ্রস্ত বহুদ্রস্ত যাড়বৌড়বয়োরপি ॥

অভিব্যক্তির্দ্বিত্ব দৃষ্টা সা রাগালাপ উচ্যতে ।^{১৩}

এখানে কল্লিনাথ আলাপ ও আলপ্তির মধ্যে একটু বৈষম্য দেখিয়েছেন এ'ভাবে যে, রাগলাপের যে এহাংশাদি লক্ষণ বলা হয়েছে তা' রাগের স্বরূপ প্রকাশ করে আর তাকেই রাগের 'অবিভাব' বলে। আলাপের সার্থকতা তাই। আলাপে স্বর-সম্মিবেশের দ্বারা রাগরূপের অভিব্যক্তি হয়, কিন্তু আলপ্তিতে রাগরূপের অভিব্যক্তির বা গঠনের সংগে সংগে সেই রাগরূপকে ব্যবহারিকভাবে কার্ঘ্যে পরিণত করে ও এই পরিণত করাকে অভিজ্ঞান বা জ্ঞান বলে। আলাপ রাগরূপের বিকাশসাধন ক'রে ক্ষান্ত হয়, কিন্তু আলপ্তি তাকে কার্যকরী বা বাস্তবতায় পরিণত করে, তাই আলাপ ও আলপ্তি ঠিক এক জিনিস নয়। চতুর কল্লিনাথ বলেছেন : 'ন তু স্বরূপপ্রকটীকরণমাত্রম্' অগ্নেন বক্ষ্যমাণ-লক্ষণায়া আলপ্তেরস্ত ভেদো দর্শিতঃ ; সাহভিব্যক্তির্দৃষ্টা জ্ঞাতা ভবতি ;

১২। 'প্রকটীকরণং মতমিতি। অত্র প্রকৃত্ত্বাদ্রাগস্ত প্রকটীকরণমিতি গম্যতে। রাগপ্রকটীকরণম-
প্যালপ্তিভেদে সংমতমিত্যর্থঃ।'—সংগীত-রত্নাকর (আডেয়ার সং) ২য় ভাগ, পৃঃ ১৭৫

১৩। সংগীত-রত্নাকর (আডেয়ার সং), ২য় ভাগ, পৃঃ ২০

তজ্জৈরিতি শেষঃ ; স স্বরসংনিবেশবিশেষো রাগালাপ ইত্যুচ্যতে'। এখানে আলাপ ও আলপ্তির রূপ ও সার্থকতা কিছু ভিন্ন রকমের, স্ত্রী ও পুরুষের ভেদদর্শনে নয়।

স্বরমেলকলানিধিকার রামামত্যও (১৫৫০ খৃঃ) রাগ ও রাগিণী এ'রকম পুরুষ ও স্ত্রী প্রকৃতির কোন ভাগ করেন নি। তিনি সর্বত্র 'রাগ' শব্দ ব্যবহার করেছেন, যেমন 'রাগঃ কল্পডবংগালস্তথা মংগলকৌশিকঃ। রাগো মল্লারী * * ।'^{১৪} সদাগচন্দ্রোদয়ে পুণ্ডরীক-বিট্টলও (১৫৯০ খৃঃ) স্ত্রী ও পুরুষভেদে রাগদের রাগ ও রাগিণী শ্রেণীভুক্ত করেন নি। বেঙ্কটমথী প্রভৃতির মতো রাগবিবোধকার সোমনাথের (১৬০৯ খৃঃ) বর্ণনায় দেখা যায়, তিনি মেল স্বীকার করেছেন : 'ইতি রাগা নামকরা গোলানাম্।'^{১৫} তিনি তিন রকমের গীতি অথবা রাগকে 'শুদ্ধচ্ছায়ালাগসংকীর্ণতয়া ত্রিবিধতাঃ' ব'লে স্বীকার করেছেন। তাছাড়া চতুর্থ বিবেকের ১২ শ্লোকের টীকায় রাগার্গবের মন্তব্য উল্লেখ করার সময়ে সোমনাথ একটি মতের প্রমাণ দেখিয়ে বলেছেন রাগের পুরুষ ও স্ত্রী-প্রকৃতির কেউ কেউ ভেদও করেছেন। যেমন 'কেবাংশ্চিন্নতে তু যট্টষষ্টী রাগাঃ। তত্র ভৈরবাদয়ঃ ষট্ পুরুষাঃ। তেবাং প্রত্যেকং পঞ্চ পঞ্চ যোষিতঃ। পঞ্চ পঞ্চ পুত্রাশ্চ'। এ'থেকে বোঝা যায় সপ্তদশ শতাব্দীর সংগীত-সমাজেই রাগ ও রাগিণী এ'বরণের বিভাগ সৃষ্টি হয়েছিল, কিন্তু সোমনাথ দে'রীতির অনুসরণ করেন নি, তাঁর কাছে রাগ ও রাগিণী সমপর্যায়ভুক্ত ছিল, প্রকৃতি বা লিংগভেদের কোন সার্থকতা ছিল না। তবে তিনি আবার বিভক্তি বা প্রত্যয়ের প্রকারভেদ স্বীকার করেছেন। যেমন 'ললিতো * * সংপূর্ণঃ', 'ত্রিবিণী তু সংপূর্ণা। * * দেশী ; গান্ধা গান্ধারমূর্বলাঃ। * * সদা গেয়া' ; 'শংকরাভরণঃ পূর্ণঃ। * * গেয় ইতি শেষঃ' ; 'ভূপালী মনিহীনা, মধ্যমনিবাদ রহিতা' ইত্যাদি। দেখা যায় এখানে 'ঘঞ্' ও 'ক্তি' প্রত্যয়কে মেনে নেওয়া হয়েছে।

তাজোরের রাজা রঘুনাথ (১৬১৪ খৃঃ) 'সংগীতসুধা' গ্রন্থে 'গ্রামরাগ' ও 'রাগ' প্রভৃতি শব্দ ব্যবহার করেছেন। তিনি গ্রামরাগদের শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ী, বেসরা ও সাধারণী এই পাঁচভাগে বিভক্ত করেছেন। গ্রামরাগের সংখ্যা নিয়ে অবশ্য মতভেদ আছে। যেমন দুর্গাশক্তি বলেছেন গ্রামরাগ পাঁচশ্রেণীর, যাস্তিক—তিন শ্রেণীর ও শার্ঙ্গদেব—পাঁচশ্রেণীর ইত্যাদি। শার্ঙ্গদেব সংগীত-রত্নাকরের রাগবিবেকাদ্বায়ে বিভিন্ন গ্রাম থেকে ককুভ, রেবণ্ডপ্ত, বংগাল, ভৈরব, কামোদ, নটনারায়ণ প্রভৃতি রাগের উৎপত্তির কথা উল্লেখ করেছেন।^{১৬} রাজা রঘুনাথও ভৈরব, বরালী, গুজরী, বসন্ত প্রভৃতি

১৪। স্বরমেলকলানিধি (আল্লামালাই বিশ্ববিদ্যালয় সং), পৃঃ ২২

১৫। রাগবিবোধ (আডেমার সং) পৃঃ ৯৩

১৬। সংগীত-রত্নাকর (আডেমার সং), ২য় ভাগ, পৃঃ ১-১৩

রাগদের অংশ-গ্রহাদির পরিচয় দিতে গিয়ে বিভক্তি অহুসারে তাদের সর্বনাম ব্যবহার করেছেন। যেমন, ভৈরব সম্বন্ধে—‘স ধৈবতাংশোহপি’; বরালী সম্বন্ধে—‘সা ধৈবতাংশা’ প্রভৃতি। কিন্তু বিভক্তি বা সর্বনামভেদের জ্ঞান তিনি রাগদের রাগ ও রাগিণী এই পরিভাষার মারফতে পরিচয় দিতে রাজী হন নি। কেননা তিনি স্পষ্টই উল্লেখ করেছেন: ‘বেহাধাখ্যো হি রাগঃ কথিতঃ’; ‘বক্ষ্যামি রাগং শাসিতাভিধানং’; ‘উৎপল্যাভিধ্যাং কথ্যামি রাগং’; ‘তং গৌল্যাভিধ্যাং কথ্যামি রাগং’; ‘ছায়াভিধানং কথ্যামি রাগম্’ প্রভৃতি।^{১৭}

খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর আচার্য দামোদর (১৬২৫ খৃঃ) তাঁর সংগীতদর্পণে রাগের আলোচনায় ‘বরাংগনাঃ’, ‘অংগনাঃ’, ‘যোষিতঃ’ প্রভৃতি শব্দের ব্যবহার করেছেন দেখা যায়। যেমন,

মালশ্রী ত্রিবণী গৌরী কেদারী মধুমাধবী ।

ততঃ পাহাড়িকা জ্যেষ্ঠা শ্রীরাগস্ত বরাংগনা ॥

* * *

মল্লারী সৌরাটী চৈব সাবেরী কৌশিকী তথা ।

গান্ধারী হরশৃংগারা মেঘরাগস্ত যোষিতঃ ॥

ধর্মাবতীর ধ্যানে তিনি উল্লেখ করেছেন: ‘প্রিয়ংবদা কৌশিকরাগিণীম্’;^{১৮} সৈন্ধবীর ধ্যানে—‘সা সৈন্ধবী ভৈরবরাগিণীম্’;^{১৯} কেদারীর ধ্যানে—‘কেদারিকা দীপকরাগিণীম্’।^{২০} তবে আশ্চর্যের বিষয় দামোদরের পরবর্তী তথা ১৮-শ শতাব্দীর আচার্য অহোবলের (১৭০০ খৃঃ) পারিজ্ঞাতে ‘রাগিণী’ শব্দটির আদৌ উল্লেখ নেই; যেমন ‘সর্বেষামপি রাগানাম্’ (পৃঃ ৪২); ‘নাদরামক্রিয়ারাগো’ (পৃঃ ৪২); ‘দেবগান্ধারীরাগে’ (পৃঃ ৪৩); ‘বৈজয়ন্তী তথা রাগাঃ সর্বাশ্চৈব বরাটিকাঃ। এতে রাগা প্রণীয়ন্তে’ (পৃঃ ৪৩)। অহোবল স্ত্রী-পুরুষ-প্রকৃতি অহুসারে বিভক্তি ও সর্বনাম ব্যবহার করেছেন। স্বতরাং মনে হয় ১৭-শ—১৮-শ শতাব্দী থেকেই স্ত্রী ও পুরুষ দৃষ্টি-ভঙ্গির মারফতে রাগ ও রাগিণী শব্দ-দুটি স্পষ্টভাবে সংগীতসমাজে আত্মপ্রকাশ করেছে। পণ্ডিত দামোদর স্ত্রী-পুরুষ-পর্ধ্যয়ের মাধ্যমে হৃদয়মনতে রাগদের পরিচয় দিতে গিয়ে পুরুষ হিসাবে ভৈরব, মালবকৌশিক, হিন্দোল, দীপক, শ্রীরাগ ও

১৭। সংগীতহুধা, পৃঃ ৪২-১৪৩

১৮। সংগীতদর্পণ ২।৫৪

১৯। সংগীতদর্পণ ২।৫১

২০। সংগীতদর্পণ ২।৬৫

মেঘ এবং শ্রী-হিসাবে মধুমাধবী, ভৈরবী, বংগালী, বরাটী (বা বরাটীকা), ধর্মবাবতী, ললিতা, বাসন্তিকা (বসন্ত) প্রভৃতি রাগদের নামোল্লেখ করেছেন । এর দ্বারা সম্ভবতঃ তিনি ঘঞ্ ও ক্তি প্রত্যয় দু'টির সার্থকতাকে শ্রদ্ধা দান করেছেন । তবে এই নাম ও প্রত্যয়েরও ব্যতিক্রম হয়েছে । যেমন ললিতা হয়েছে পরে ললিত,^{২১} কামোদী—কামোদ, টংকী—টংক, বাসন্তিকা—বসন্ত, মল্লারী—মল্লার ইত্যাদি ।

রাগদের 'অংগনা'-কল্পনার মতো পুত্র, পুত্রবধূদেরও কল্পনা করা হয়েছে রাগ-রাগিণী-বর্গীকরণ অমুসারে । মানুষ সমাজসেবী, সে শ্রী পুত্র পরিজন আত্মীয়স্বজন প্রভৃতি নিয়ে বাস করে । তাই স্বজনতার মমতা ও স্বথস্বপ্ন এককে ছেড়ে বহর সংগে বাস করার আকাংক্ষা তার মধ্যে জাগিয়ে দেয় । বৈচিত্র্যকে সে ভালবাসে, বিচিত্রতার প্রেরণায় উদ্বুদ্ধ হ'য়ে সে তাই পৃথিবীর সকল-কিছু সম্পদকে বরণ করে । সংগীতের রাজ্যেও তাই সে পরিবার ও আত্মীয়স্বজনদের মধ্যে প্রেম-সম্পর্কের মতো রাগ-রাগিণীদের নিয়ে সংসার পাতবার চেষ্টা করেছে । এ' প্রচেষ্টা পৃথিবীতে কিছু নতুন নয়, সকল ক্ষেত্রেই বাসনাবিলাসী মানুষ অতীতের বৃকে সে প্রচেষ্টা করেছে, বর্তমানেও করে ও ভবিষ্যতের বৃকেও তাকে চিরদিন অব্যাহত রাখবে ।

রাগগুলির বিকাশসাধন করার সময় ঋতু প্রভৃতিরও নির্দেশ আছে । তাদের গঠন অমুখ্যায়ী প্রাকৃতিক পরিবেশ ও প্রয়োজন অমুসারে সৃষ্টির দিকে নজর রেখে রাগদের বিভাগ, ধ্যান ও ধারণা সমস্তই কল্পনাবিলাসী মানুষের মনের ভিন্ন ভিন্ন অমুভূতি ও সংবেদনের প্রকাশ মাত্র ।

রাগগুলির ধ্যান বা ধ্যানরূপের আলোচনা থেকে বোঝা যায়, তাদের উৎপত্তি ১৬শ-১৭শ শতাব্দীর সমাজে হয়েছিল । অনেকের মতে সোমনাথের 'রাগবিবোধ' গ্রন্থেই ধ্যানমন্ত্রের প্রথম নিদর্শন পাওয়া যায় । দর্পণকার দামোদর (১৬২৫ খৃঃ) ও পরবর্তী গ্রন্থকারের লেখার ভেতর^{২২} রাগদের ধ্যানমূর্তি আরও সুস্পষ্ট । নারদের 'রাগনিরূপণ'^{২৩} গ্রন্থে যে ধ্যানরূপ আছে, সংগীতদর্পণের সংগে তাদের হুবহু মিল না থাকলেও অনেকাংশে প্রায় একরকম । তবে রাগনিরূপণের লিখনপদ্ধতি দেখে সহজে অমুমান করা যায় যে, তা' বিভিন্ন প্রাচীন গ্রন্থের সংকলন মাত্র ।^{২৪} প্রামাণিক

২১। বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে ললিত ও ললিতা দু'টি রাগের বিকাশ দেখা যায় ।

২২। কিত্ত দর্পণকারের (১৩৭৫ খৃঃ) পরবর্তী অহোবলের (১৭০০ খৃঃ) সংগীত-পারিজাতের রাগদ্বয় খাট ও রূপের পরিচয় গ্রহ-অংশদের নজিরে থাকলেও ধ্যানের কোন উল্লেখ নেই ।

২৩। রাগনিরূপণ, পৃঃ ৬—২০

২৪। চম্বারিংপদ্মভট্টরাগনিরূপণ, পৃঃ ৬-২৪

গ্রন্থ রাগবিবোধে রাগগুলির যে রূপ ও ধ্যানমূর্তি পাওয়া যায় তাদের মধ্যে শংকরাভরণ স্বধ্বজে সোমনাথ বলেছেন,

গলরাজিকমলরাজির্ভালে ভসিতী রতঃ সদা নৃত্যে ।

সুন্দরগৌরঃ শোনাশ্বরধরণঃ শংকরাভরণঃ ॥

শংকরাভরণের গলায় পদ্মফুলের মালা, ললাটে ভস্ম, সর্বদাই চঞ্চলা ও নৃত্যশীলা, সুন্দর গৌরবর্ণা ও তিনি রক্তবাস পরিধান ক'রে থাকেন।

এভাবে সোমনাথ বেলাবলী, ভূপালী, ললিতা, বসন্ত, হিন্দোলক বা হিন্দোল, জৈতাত্রী, ভৈরব প্রভৃতি রাগের ধ্যানমূর্তি নিয়ে আলোচনা করেছেন। স্তূতরাং একথা ঠিক যে, সোমনাথের কিছু আগে থেকে শিল্পী-সাধকরা রাগদের রূপ, ধ্যান বা ভাবমূর্তি কল্পনা করেন, কবিগণ সাহিত্যে বা কাব্যছন্দে ও চিত্রশিল্পীরা রেখায় তাঁদের বাস্তব মূর্তি রচনা ও অংকন করেন। দামোদরের ধ্যানমূর্তির বর্ণনা ভিন্ন হ'লেও সোমনাথের রীতিকে অনেকটা অন্তরঙ্গ করে ছে বলা যায়। ছন্দলালিতা অবশ্য দু'জনেরই অপূর্ব। দামোদরের পরে অত্যাশ্রয় গ্রন্থকাররাও রাগদের ধ্যানরূপ বর্ণনা করেছেন। তবে মতান্তরের অন্ত নেই। সংগীতমহোদধি, সংগীতার্থব, সংগীতসংহিতা, সংগীতচন্দ্রিকা, সংগীতভরণগিণী, নামমহোদধি, নারদসংহিতাসার, নারদপুরাণ প্রভৃতি ও বর্তমানে রাধামোহন সেন-দাসের (১৩১০ খৃঃ) 'সংগীতভরণ' প্রভৃতি গ্রন্থে রাগ-রাগিণীদের রূপবর্ণনা, সৃষ্টিপ্রকরণ, নাম ও স্বরূপের পার্থক্য সহজে আলোচনা করা হয়েছে। রাগবিবোধে সোমনাথ (চতুর্থাধিকারে) রাগ-রাগিণীদের সংখ্যা ও নামের এবং মতান্তরের উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : রাগার্গবের মতে রাগ ছত্রিশটি ও রাগিণীদের সংখ্যা পঁচিশটি। ছ'টি রাগ যেমন ভৈরব, পঞ্চম, নট, মল্লারী, মালবগৌড় ও দেশাখ্য। কারু কারু মতে ছ'টি রাগ ও ছত্রিশটি রাগিণী, অর্থাৎ রাগ ও রাগিণীদের মোটসংখ্যা বেয়াল্লিশটি। সোমনাথ রাগ-রাগিণীদের কথায় শংকর বা শিবের অভিমত স্বধ্বজে বলেছেন : 'শংকরশ্রু মতমুদিতমুক্তম্'। শিব বলেছেন,

ময়ৈব পঞ্চভির্বজ্রৈঃ সৃষ্টাঃ পূর্বং কুতূহলাৎ ।

অতঃ সংভূয় শুদ্ধান্তে ষট্‌জিংশং সংখ্যামোদিতাঃ ॥

এখানে পার্বতীর নামের কোন উল্লেখ নেই। কোন কোন মতে শিবের পাঁচটি মুখ বা পঞ্চবজ্র থেকে পাঁচটি ও দেবী পার্বতীর মুখ থেকে একটি অর্থাৎ নটনারায়ণ রাগের সৃষ্টি। শেযোক্ত মতের পেছনে শৈব অথবা তাত্ত্বিক পরিবেশের প্রভাব থাকা সম্ভব। সোমনাথ শুদ্ধাদি রাগকে 'শিবরূপেণ', মালগরাগ প্রভৃতিকে 'শক্তিরূপেণ' ও শিবশক্তির সহমিলনে সংকীর্ণ-রাগগুলির সৃষ্টির কথা বলেছেন। অনেকে এ'থেকে বৈদিক ও তাত্ত্বিক অথবা আগম ও নিগমমূলক রাগ-রাগিণীদের সৃষ্টির কথা

স্বীকার করেন। অবশ্য এ' ধরণের কল্পনা কিছু বিচিত্র নয়। ভারতীয় সভ্যতার বীজ ও ধারা ভারতের বাইরে থেকে আসেনি, ভারতের সভ্যতা ও সংস্কৃতি ভারতের ভেতরেই গড়ে উঠেছিল। আর্য ও অনার্যজাতি স্প্রাচীন যুগ থেকে ভারতে বাস করত। তাদের ভেতর যুদ্ধ, সামাজিক আদানপ্রদান, বাণিজ্য ও ধর্ম-বিনিময়েরও অন্ত ছিল না। বৈদিক সাধনার পাশে পাশে আত্মগোষ্ঠানিক বেদ-রূপী তন্ত্র ও তান্ত্রিক আচারের বিস্তার লাভ করেছিল। কাজেই বৈদিক ও তান্ত্রিক অথবা আগম ও নিগমমূলক অমুশাসনের আওতায় শিব ও পার্বতীকে যে রাগসৃষ্টির কারণ ব'লে বর্ণনা করা হয়েছে এতে আর আশ্চর্য হবার কি! শিব অথবা শিব-পার্বতীকে রাগসৃষ্টির কারণ বলার মতো ব্রহ্মা ও নারায়ণকেও রাগদের সৃষ্টিকর্তা বলা হয়েছে। আসলে শিব-পার্বতী, ব্রহ্মা ও নারায়ণ এরা সকলেই নাদ বা প্রণব থেকে কল্পিত হয়েছেন। নাদ (প্রণব) ঔপনিষদিক তথা বৌদ্ধিকযুগে (intellectual period) ত্রিভবাদের পরিগণিত। নাদকে অব্যক্ত কারণীভূত শব্দ (causal sound) বলা হয়েছে। নাদকে তন্ত্র বলেছে কামকলা, কালী ও কুণ্ডলিনী, সাংখ্য বলেছে প্রকৃতি, পাতঞ্জল বলেছে ঈশ্বর, জায়-বৈশেষিক বলেছে আদি-পরমাণু, পূর্বমীমাংসা বলেছে অপূর্ব ও উপনিষৎ বা বেদান্ত বলেছে মুখ্যপ্রাণ, প্রজ্ঞা, অব্যক্ত ও ঈশ্বর। মোটকথা সূক্ষ্মদর্শী সঙ্গীতশাস্ত্রীরা বলেছেন রাগ-রাগিনীদের উৎপত্তি অব্যক্ত কারণভূত নাদ (causal sound) থেকে হয়েছে। শাস্ত্রকাররা একে শব্দ বা নাদব্রহ্ম বলেছেন। শিব, দুর্গা, ব্রহ্মা, নারায়ণ এরা দেবতার বেশে রূপ গ্রহণ করেছেন ত্রিভবাদের যুগে। ত্রিভবাদের যুগ ভারতীয় ইতিহাসে এক স্বরগীয় মুহূর্ত, কেননা সকল-কিছু মতবাদ, সিদ্ধান্ত, দেবতাবৈষম্য ও বৈচিত্র্যের বাঁধন অতিক্রম ক'রে এই যুগ মিলন-মৈত্রীর ভাবে উদ্বোধিত হয়েছিল।

সোমনাথও রাগ-রাগিনীদের সৃষ্টিপ্রসঙ্গে দার্শনিকী ও বৈজ্ঞানিকী যুক্তি দেখাবার চেষ্টা করেছেন। তিনি বলেছেন : '* * রূপমনেকং তদ্ রাগস্ত নাদময়মেবম্। অথ দেবতাময়মিহ ক্রমতঃ কথয়ে * *।' সমস্ত রাগ অথবা রাগ-রাগিনীকে তিনি নাদ ও দেবতাময় চিন্তা করেছেন। এখানেই ভারতীয় অধ্যাত্ম সাধনা ও আদর্শের প্রতি তাঁর অচলা প্রত্যক্ষ নিদর্শন পাওয়া যায়। কেবল স্বর বা ধ্বনিসমষ্টির সমাবেশ কখনও মানুষের প্রাণে ষষ্ঠার্থ আনন্দ-রস পরিবেশন করতে পারে না, বাহ্যিক কাঠামো বা স্বরমূর্তি ছাড়াও রাগ-রাগিনীদের মহিমোজ্জ্বল আন্তর রূপ ও অমুভূতির আশ্বাদনকে মানুষ সর্বদাই আকাংক্ষা করে, আর এই আকাংক্ষা বা অন্তরের দাবীই রাগ-রাগিনীদের সাধনার ভেতর দিয়ে মানুষকে অপার্থিব আনন্দস্বায় প্রতিষ্ঠিত করে। ধ্যানমূর্তিগুলি শিল্পী-সাধকের অন্তরেরই নিবিড় ভাবসমষ্টি, তাই রাগ-রাগিনীদের ধ্যানে ও সাধনায় শিল্পী-সাধক ভাবের জীবন্ত অভিব্যক্তি ও রসামুভূতির পরিচয় লাভ করেন। উদাহরণ-

রূপে ভৈরবরাগ সম্বন্ধে যেমন বলা যায় : বর্তমানে ভৈরব—রাগ-রাগিণীদের আদিরাগ ।
তিনি শিবস্বরূপ । সংগীত-মহোদধিতে তাঁর রূপ বর্ণনা করা হয়েছে,

স চন্দ্রহাসঃ ফলকং দধানা, নিবন্ধকণ্ঠঃ শশিবন্ধচূড়ঃ ।

বাস্ত্রাম্বরবেষ্টিত গৌরগাত্রঃ, শিবস্বরূপঃ কিল ভৈরবোহমম্ ॥

অথবা রাগবিবোধে তার পরিচয় দেওয়া হয়েছে,

ডমরুত্রিশূলধারী পন্নগহারী সিতোলসদৃশিতঃ ।

ধৃতশশী-গংগোহজটোহজিন বিকটো ভৈরবোহমমদৃক ॥

অথবা নারদের (৪র্থ) রাগনিরূপণে ভৈরবের বর্ণনা আছে,

ভস্মাংগলিপ্যাবয়বং স্তূগাত্রো

ভালস্থলে শোভিতশীতরশ্মিঃ ।

ত্রিশূলহস্তো বৃষভাধিক্রুতঃ

স ভৈরবো যঃ কথিতো মুনীন্দ্রেঃ ॥

তিনিটি ধ্যানরূপের বর্ণনা কিছু ভিন্ন ভিন্ন হ'লেও ভৈরবের ভাবমূর্তির বর্ণনা প্রায় এক । যেমন শিবরূপী ভৈরবরাগের হাতে ডমরু ও ত্রিশূল, গলায় সর্পহার, শুভ্রবর্ণ, সর্বাঙ্গে ভস্মলেপিত, ললাটে অর্ধচন্দ্র ও শিরে জাহ্নবীধারা তরংগায়িত, মস্তকে কপিল জটাতার, পরিধানে গজ বা শাহুলচর্ম অথবা অজিনবাস, হৃন্দর ও হৃবিশাল দেহ এবং তিনি ত্রিলোচন ।

ভৈরবের ধ্যানমূর্তি তার স্বরসন্দর্ভের আরোহণ ও অবরোহণ-রূপ লীলায়িত গতি ও চন্দকে নিয়ে গড়ে ওঠে । প্রাতঃকালে সূর্যোদয়ের ঠিক আগে এই ভৈরবরাগ আলাপ করা হয় । সূর্যকে নবপ্রভাতের আমন্ত্রণ ও আরতি জানিয়ে উদয়াচলে শ্রদ্ধার প্রণতি জানাবার জন্ত এই রাগ আলাপ করা হয় । উষার প্রশান্ত গম্ভীর পরিবেশ মাহুষের সকল ক্রান্তি ও অবসাদ দূর ক'রে মনকে নির্মল করে, নবচেতনা ও শক্তিতে মাহুষের অন্তর উদ্দীপিত হ'য়ে ওঠে । অরুণালোকের শুভ্রভাস পূর্বগগনে মাত্র দীপ্তির রেখা বিস্তার করতে উন্মুখ । করুণ ও জাগরণময়ী ললিত রাগ বা রাগিণী ধীর ও মন্থরগতিতে অবতরণ ক'রে নিদ্রিতা ধরণীর ক্রান্তি ও অবসাদকে বিনষ্ট করে । নীরব নিথর চতুর্দিক, পৃথিবীর কোলাহল তখনো স্তব্ধ । রাত্রি ও দিনের সন্ধিক্ষণে ভৈরবরাগ উদয়াচলে সূর্যদেবের প্রকাশের সংগে সংগে কোমল-দৈবত ও কোমল-ঋষভকে সহায় ক'রে আপন স্বরজাল বিস্তার করেন । সংসার-উদাসী শ্মশানবাসী ভৈরব পাণ্ডিবে ধূলিজালের বা মোহ-মলিনতার সকল বন্ধন ছিন্ন করেছেন । ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চমে শাস্তরস, কোমল-ঋষভ ও কোমল-দৈবতে করুণরস ও সাতটি

স্বরের কম্পন ও আন্দোলনে ভয়ানক রসের সঞ্চার ক'রে আস্তর ভাব-গাম্ভীর্যে তিনি স্থির, ধীর ও আত্মসমাহিত। সূত্রাং নির্দিষ্ট সময় বা কালের পরিবেশের মধ্যে শিল্পীসাধক যখন ভৈরবের ভাবধন মূর্তি নিজের মানসলোকে কল্পনা করেন তখন তাঁর সকল বৃত্তি স্তব্ধ ও কেন্দ্রীভূত হয়, নিবিড় হ'য়ে ওঠে প্রাণের অন্তর্ভূতি। ভৈরব শিবের রূপে তখন প্রকাশিত হন। শুভ্র তাঁর বর্ণ। বর্ণের শুভ্রতা ও শুচিতা শুদ্ধসত্ত্বগুণের তথা নিরবচ্ছিন্ন শান্তি ও কল্যাণের পরিচায়ক। ভৈরবের ডমরু, ত্রিশূল, অর্ধচন্দ্র, জটাতার, ব্যাঘ্রচর্ম জ্ঞান ও বৈরাগ্যের প্রেমোজ্জ্বল প্রতীক। কালী নৃত্যচঞ্চল সৃষ্টিময়ী ও মহাকাল ভৈরব নির্বিকার প্রসন্ন ও গম্ভীর। সৃষ্টির উচ্ছলতা ভৈরবের মধ্যে নাই, আছে মাত্র শান্তি, জ্ঞান ও আনন্দের নিরাবরণ রূপ। ত্রিকালদর্শী তাঁর নয়ন, কিন্তু উদাসীন ও ধ্যানসমাহিত। জাহ্নবীর তরংগায়িত ধারা শিবের আস্তরের অফুরন্ত প্রেম ও করুণার নিদর্শন। ভৈরবরাগ তাই ভগবন্মুখী ধ্যানসিদ্ধ সাধকের মুক্তিময় ভাবের পবিত্রোজ্জ্বল আদর্শ। শিল্পী মায়ার আবিলতায় বিতৃষ্ণ, চিরচঞ্চল সংসারের অনিত্যতাকে পরিত্যাগ ক'রে শাস্ত শিবসমাধির প্রশান্তিকে তিনি বরণ করতে চান। ভৈরবরাগের সাধনা সে' রহস্যই প্রকাশ করে। রাগ-রাগিনীরা তাই শিল্পী-সাধকের আস্তর ভাবের বহির্বিকাশ। ভাবেরই তারা অভিব্যক্তি, আর এই অভিব্যক্তির মহিমালোকে সংগীত-সাধক আপন মুক্তির পথ বেছে নেন, জীবন তাঁর কৃতকৃতার্থতায় পরিপূর্ণ হ'য়ে ওঠে।



গোড়ী-রাগিনী

একাদশ পরিচ্ছেদ

॥ সংগীতে মেল বা মেলকর্তা ॥

সংগীতে ‘মেল’ (থাট বা ঠাট) উপাদানটির বিকাশ মোটামুটি ১৪শ-১৬শ খৃষ্টাব্দে ধরে নিতে পারি। বিজয়নগরাধীশ রঘুনাথ নায়কের রাজত্বকালে মাধব-বিজ্ঞারণ্য ‘সংগীতসার’ গ্রন্থ রচনা করেন। রঘুনাথ নায়কের প্রধান অমাত্য ও বেঙ্কটমথীর পিতা গোবিন্দ-দীক্ষিত তখন জীবিত ছিলেন। মাধব-বিজ্ঞারণ্য ১৫টি মেল স্বীকার করে তাদের অন্তর্গত রাগের পরিচয় দেন। অলংকারপদ্ধতির পাশাপাশি মেলের কার্যকরী ধারণা ও উদ্ভাবন সম্ভবতঃ বিজ্ঞারণ্যের কিংবা তাঁর কিছু পূর্ববর্তী সময়ে হয়েছিল, কেননা তাঁর আগেকার সংগীতগ্রন্থে মেলের কোন স্পষ্ট পরিচয় পাওয়া যায় না। মেলের সার্থকতা বা কার্য তার আগে অলংকারের দ্বারা সম্পূর্ণ হ’ত। খৃষ্টীয় অষ্টমের গোড়ার দিকে সাতটি গ্রামরাগের আধার বা উৎসস্বরূপ সাতটি গ্রামের (ancient scale) উপযোগিতা বর্তমান থাকলেও খৃষ্টীয় ২য় অব্দে ভরত নাট্যশাস্ত্রে মাত্র ষড়্জ ও মধ্যম গ্রাম-দু’টির ব্যবহার স্বীকার করেছেন। রামায়ণের যুগে (খৃষ্টপূর্ব ৪০০) কিংবা মহাভারত-হরিবংশের যুগে (খৃষ্টপূর্ব ৩০০-২০০) গান্ধারগ্রামের যে প্রচলন ছিল তার নিদর্শনের অভাব নেই। শিক্ষাকার নারদ (১ম) তিনগ্রামের (ষড়্জ,

গাঙ্কার, মধ্যম) মূর্ছনার পরিচয় দিয়েছেন। মূর্ছনাতে সাত স্বরের সমাবেশ থাকে। ষড়্জ পরিবর্তন ক'রে মূর্ছনাগুলি সাতটি স্বরকে নিয়ে ভিন্ন ভিন্ন রূপে ও নামে আত্মপ্রকাশ করে।

॥ ষড়্জগ্রামের মূর্ছনা ॥

- (১) সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা—উত্তরমজ্রা
- (২) নি সা রি গ ম প ধ—ধ প ম গ রি সা নি—রজনী
- (৩) ধ নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধ—উত্তরায়তা
- (৪) প ধ নি সা রি গ ম—ম গ রি সা নি ধ প—শুদ্ধষড়্জা
- (৫) ম প ধ নি সা রি গ—গ রি সা নি ধ প ম—মৎসরীকৃত
- (৬) গ ম প ধ নি সা রি—রি সা নি ধ প ম গ—অশ্বক্রান্ত
- (৭) রি গ ম প ধ নি সা—সা নি ধ প ম গ রি—অভিক্রদগতা

॥ মধ্যমগ্রামের মূর্ছনা ॥

- (১) ম প ধ নি সাঁ রিঁ গঁ—গঁ রিঁ সাঁ নি ধ প ম—সৌবীরী
- (২) গ ম প ধ নি সাঁ রিঁ—রিঁ সাঁ নি ধ প ম গ—হরিণাশ্বা
- (৩) রি গ ম প ধ নি সাঁ—সাঁ নি ধ প ম গ রি—কলোপনতা
- (৪) সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা—শুদ্ধমধ্যা
- (৫) নি সা রি গ ম প ধ—ধ প ম গ রি সা নি—মাগাঁ
- (৬) ধ নি সা রি গ ম গ—প ম গ রি সা নি ধ—পৌরবী
- (৭) প ধ নি সা রি গ ম—ম গ রি সা নি ধ প—ছদ্মকা

আরোহণ ও অবরোহণক্রমে মূর্ছনার প্রকাশ: “আরোহণাবরোহণক্রমেণ স্বর-সপ্তকম্ মূর্ছনাশব্দবাচ্যং হি”। তানেও সাত স্বরের সমাবেশ থাকে, কিন্তু মূর্ছনার সংগে তানের প্রভেদ হ'ল মূর্ছনায় সাত স্বরের আরোহণ ও অবরোহণ থাকে, কিন্তু তানে মাত্র সাত স্বরের আরোহণ থাকে। পণ্ডিত শোমনাথ বলেছেন: “নহু কথং মূর্ছনাতানদ্ব্যোর্ভেদঃ? উচ্যতে, আরোহাবরোহক্রমযুক্তঃ স্বরসমূহো মূর্ছনেত্যাচ্যতে,

তানাস্বারোহণং ভবতীবি ভেদঃ ইতি।” তান ষাড়ব (ছ’ স্বরের) এবং ঊড়ব (পাঁচ স্বরের) হয়। একটি মূর্ছনাতে সাত স্বরের কম বা বেশী স্বরও থাকে মেল বা থাটের (বা ঠাট) যখন প্রবর্তন হ’ল তখন মূর্ছনার মতো মেলে মাত্রে সাত স্বরের সমাবেশ অব্যাহত থাকল।

একটি মূর্ছনা অপর একটি মূর্ছনার সংগে পৃথক হয় তার স্বরসজ্জা বা স্বরব্যবস্থার বৈশিষ্ট্য নিয়ে। মেল বা থাটেও তাই। মূর্ছনার মতো মেলে বা থাটে স্বরবিক্রাস বা স্বর-ব্যবস্থার বৈশিষ্ট্যই প্রকাশ পায় ও সেই বৈশিষ্ট্য বিচিত্র মেলের বিচিত্র রূপকে বুঝিয়ে দেয়। পারম্পরিক সম্বন্ধকে বুঝিয়ে দেবার জন্য মেলের উপযোগিতা। মেলের স্বরব্যবস্থা ও তার রহস্ত্র বীণার (বা সেতারের) পর্দায় সহজে ধরা পড়ে।

খৃষ্টীয় ১৪শ-১৫শ অব্দে মাধব-বিদ্যারণ্যের ‘সংগীতসার’ গ্রন্থে (গ্রন্থটি এখনো পুঁথির আকারে অপ্রকাশিত) ১৫টি মেলের আভাস পাওয়া যায়। কিন্তু তখনও মূর্ছনার দ্বারা রাগের জাতি ও গঠন নির্ণীত হ’ত। বিদ্যারণ্যের পর দক্ষিণী পণ্ডিত রামামতোর (১৫৫০ খৃঃ) ‘স্বরমেলকলানিধি’ গ্রন্থে ২০টি মেলের পরিচয় পাওয়া যায়। রামামতা বলেছেন,

তত্ত্বভাগপ্রধানস্বাম্মেলান্ বক্ষ্যে ক্রমাধিমান্ ।

সর্বেষু রাগমেলেষু মুখারিমেল আদিমঃ ॥

রামামতা মুখারীকে আদি ও শুদ্ধ মেল বলেছেন। কিন্তু রামামতোর আগে শার্ঙ্গদেব (১২১০-১২৪৭ খৃঃ) সংগীত-রত্নাকরে, কিংবা তাঁর ছ’জন টীকা বা ভাষ্যকার সিংহভূপাল (১৩২০ খৃঃ) ও কল্লিনাথ (১৪৪৬-১৪৬৫ খৃঃ) মেল বা থাটের উপযোগিতা স্বীকার করেন নি। সংগীত-রত্নাকরের পরবর্তী গ্রন্থ ‘সারংগধরপদ্ধতি’ (১৩০০-১৩৫০ খৃঃ ?), হরিপালের ‘সংগীত-সুধাকর’ (১৩০২-১৩১২ খৃঃ ?), লক্ষ্মী-নারায়ণের ‘সংগীত-সুধোদয়’ প্রভৃতি গ্রন্থে মেল বা থাটের ব্যবহার আছে কিনা সঠিক জানা যায় না, কেননা গ্রন্থগুলি এখনো পুঁথির আকারে অপ্রকাশিত আছে। পণ্ডিত রামামতোর পর পুণ্ডরীক বিট্টল (সম্রাট অকুবরের সমসাময়িক) তাঁর ‘সঙ্গাগচস্রোদয়’, ‘রাগমালা’ ও ‘রাগমঞ্জরী’ গ্রন্থগুলিতে মেল বা থাট স্বীকার করেছেন : “তত্রাত্মমেলস্ত মুখারিকায়াঃ, ততো ভবেম্মালবগৌড়মেলঃ” প্রভৃতি। পুণ্ডরীকের মতে আদি ও শুদ্ধ মেল মুখারী এবং তার স্বরূপের পরিচয় দিয়েছেন স্বযভ, গান্ধার, মধ্যম, ধৈবত ও নিষাদ সবই শুদ্ধ এবং তার বর্তমান হিন্দুস্তানী রূপ—সা রি গ ম প ধ ধ (নি)। ষড়্জগ্রাম অস্থায়ী এই শুদ্ধমেল মুখারীর রূপ লোচন ও অহোবলের শুদ্ধমেলের

অনুরূপ—যা বর্তমান কাফীখাটের রূপের সংগে সমান। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয়, পুণ্ডরীক রাগসংখ্যা, রাগনাম ও রাগসজ্জা তাঁর তিনটি গ্রন্থে তিন রকমভাবে দিয়েছেন। এর কারণ সম্বন্ধেও তিনি বিশেষ কোন কথা বলেন নি। তাঁর সময়ে জ্ঞান-জনক-বর্গীকরণের প্রচলন ছিল। অথচ ‘রাগমালা’ গ্রন্থে শুদ্ধভৈরব, হিন্দোলাদিক্রমে তিনি ৬টি রাগ+৩০টি রাগভাঙ্গী তথা রাগিণী+৩০টি পুত্রের পরিচয় দিয়েছেন (—যা রাগ-রাগিণী-পুত্র-বর্গীকরণের সামিল)। সদ্ভাগচন্দ্রোদয়ে মেল তথা মেলরাগের সংখ্যা ১২টি ও ‘রাগমঞ্জরী’-গ্রন্থে মূল-মেলরাগ ২০টি। তাই গ্রন্থের বিষয়বস্তু ও বিচারশৈলীকে অনুসরণ করলে সদ্ভাগচন্দ্রোদয়, রাগমালা ও রাগমঞ্জরী গ্রন্থ-তিনটি পৃথক পৃথকভাবে তিনজন গুণীর লেখা বলে সাধারণভাবে মনে করা অসংগত নয়। তবে আবার একই গ্রন্থকারের ভিন্ন ভিন্ন সময়ে বিভিন্ন বিচারদৃষ্টির স্রষ্টা মতের (সিদ্ধান্তের) মধ্যে পার্থক্য আসাও কিছু বিচিত্র নয়।

খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর প্রারম্ভে দক্ষিণী পণ্ডিত সোমনাথের ‘রাগবিবোধ’-গ্রন্থে (১৬০৯ খৃঃ) ‘মেল’ ও ‘থাট’ শব্দটির উল্লেখের সংগে সংগে তাদের স্বরূপগত অর্থেরও পরিচয় দেওয়া হয়েছে। তিনি মেল বা থাট নির্ণয়ের মাধ্যম বা উপায়স্বরূপ বীণার কথা উল্লেখ করেছেন : “এবং নানাভেদাং বীণাং নিরূপ্য তথা প্রকাশ্যামেলান্ বক্তুং প্রতিজ্ঞানীতে”। শ্রুতিসংখ্যা এই মেলরূপ নির্ণয়ের অন্যতম কারণ : “রিগমধনিভেদে-নিয়তশ্রুতিতয়া চ”। নিয়ত ৪৩২ প্রভৃতি শ্রুতিসংখ্যার দ্বারা মেলের প্রকৃতি নির্ণয় করা হয়েছে এবং সেই মেলসংখ্যা ২৬০টি পর্যন্ত হ’তে পারে। ‘মেল’ নামের সার্থকতা সম্বন্ধে সোমনাথ বলেছেন : “মিলন্তি বর্গীভবন্তি রাগা যত্রৈতি তদাশ্রয়াঃ স্বরসংস্থান-বিশেষা মেলাঃ, ‘থাট’ ইতি ভাষ্যাম্; তে কথ্যস্তে। কীদৃশাঃ? ক্রমরূপাঃ”। বর্গীকরণ করা হ’লে স্বরগুলি (সাত স্বর) যে পরস্পরে সম্বন্ধ বা যুক্ত হয় সেই মিলিত স্বরসংস্থান বা স্বর-ব্যবস্থার নাম ‘মেল’। চলতি (দেশ) ভাষায় ‘থাট’ বা কাঠামোর অপর নাম ‘ঠাট’ নামে পরিচিত। আসলে মেল, থাট ও ঠাট একই অর্থের প্রকাশক। দক্ষিণ-ভারতে মেল বা থাট ‘মেলকর্তা’ বা মেলরাগ নামে পরিচিত। ‘সংগীতসুধা’-কার গোবিন্দ-দীক্ষিতের (১৬১৪-২৮ খৃঃ) বর্গীকরণপ্রণালী একটু ভিন্ন রকমের ছিল। তিনি “পূর্বৈর্হালংকারনিরূপণশ্চ শ্রাদ্ধক্ৰিলাভং ফলম্” ইত্যাদি কথাগুলিতে রাগের পক্ষে অলংকারের উপযোগিতাই স্বীকার করেছেন, আর সেজ্ঞা বোধহয় মেল বা থাট সম্বন্ধে কিছু বলেন নি। তিনি যাবতীয় রাগকে গ্রামরাগ (৩০টি)+উপরাগ (৮টি)+রাগ (২০টি)+ভাষারাগ (২৬টি)+বিভাষারাগ (২০টি)+অন্তরভাষারাগ (৪টি)+রাগাংগরাগ (২১টি)+ভাষাংগরাগ (২০টি)+উপাংগরাগ (৩০টি)+ক্রিয়াংগরাগ (১৫টি) প্রভৃতিতে ভাগ ক’রে পূর্ব-পূর্ব ধারারই অনুসরণ করেছেন।

খৃষ্টীয় ১৮শ শতাব্দীর সূচনায় পণ্ডিত লোচন-কবি (১৬৫০ খৃঃ), পণ্ডিত অহোবল (১৭০০ খৃঃ), শ্রীনিবাস (১৭০০-১৭৫১ খৃঃ), হৃদয়নারায়ণদেব (১৬৬৭ খৃঃ), তুলজা (১৭২২-৩৫ খৃঃ) প্রভৃতি মেল বা থাট স্বীকার করেছেন। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয়, সংগীতদর্পণকার পণ্ডিত দামোদর (১৬২৫ খৃঃ) মেল বা থাটের পরিবর্তে রাগের নক্সা বা রূপের নির্ণয়ে মূর্ছনাকে গ্রহণ করেছেন।

পণ্ডিত সোমনাথ ৬ রকম ভেদ অনুসারে ২৩টি মেল স্বীকার করেছেন ও তাঁর মতে ২৩টি মেলের মধ্যে মুখারী শুদ্ধমেল : “সন্তিমুখারীমেলে শুদ্ধাঃ ষড়্জাদয়ঃ স্বরাঃ সপ্ত”। ‘মুখারী’ শব্দের অর্থ ‘মুখ’—অর্থাৎ যা আদি বা প্রথম—“মুখারীতি মুখমুচ্ছতি প্রাপ্নোতীতি * *”। সোমনাথের ২৩টি মেল ও তাদের বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুযায়ী স্বররূপ হ’ল :

- | | |
|--------------------|---|
| ১। মুখারী | সা <u>রি</u> রি ম প <u>ধ</u> ধ সা ^০ , |
| ২। রেবণ্ডপ্তি | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> ধ সা ^০ , |
| ৩। সামবরালী | সা <u>রি</u> রি ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ৪। তোড়ী | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ৫। নাদরামকরী | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ৬। ভৈরব | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ৭। বসন্ত | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ৮। বসন্তভৈরবী | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ৯। মালবগোড় | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ১০। রীতিগোড় | সা <u>রি</u> রি ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ১১। আভীরনাট | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ১২। হমীর (হামীর) | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ১৩। শুদ্ধরামকরী | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ১৪। শুদ্ধবরাট | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |
| ১৫। ত্রী | সা <u>রি</u> গ ম প <u>ধ</u> নি সা ^০ , |

১৬। কল্যাণ	সা রি গ ^১ ম প ধ নি সা ^০ ,
১৭। কাম্বোদী	সা রি গ ম প ধ নি সা ^০ ,
১৮। মল্লারী	সা রি গ ম প ধ নি সা ^০ ,
১৯। সামন্ত	সা গ ^১ গ ম প নি নি সা ^০ ,
২০। কর্ণাটগোড়	সা গ ^১ গ ম প ধ নি সা ^০ ,
২১। দেশাক্ষী	সা গ ^১ গ ম প ধ নি সা ^০ ,
২২। শুদ্ধনাট	সা গ ^১ গ ম প নি নি সা ^০ ,
২৩। সারংগ	সা রি ম ^১ ম প নি নি সা ^০ ,

স্বরগুলির নাম হিসাবে সোমনাথ শুদ্ধ-ঋষভ, শুদ্ধ-ধৈবত, শুদ্ধ-গান্ধার, শুদ্ধ-নিষাদ, তীব্রতর-ঋষভ, তীব্রতম-ধৈবত, মৃদু-মধ্যম, মৃদু-পঞ্চম ও মৃদু-ষড়্জ, কৈশিক-নিষাদ, কাকলি-নিষাদ, সাধারণ ও অন্তর গান্ধার প্রভৃতি অভিধান ব্যবহার করেছেন ও তাদের বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুযায়ী রূপ : কোমল-ঋষভ, কোমল-ধৈবত, তীব্র-ঋষভ, তীব্র-ধৈবত, কোমল-গান্ধার ও কোমল-নিষাদ, তীব্র-গান্ধার, তীব্র-মধ্যম, কোমল-নিষাদ, তীব্র-নিষাদ, কোমল-গান্ধার ও তীব্র-গান্ধার।

সোমনাথ রাগবিবোধের ৪র্থ বিবেকে (পরিচ্ছেদ) রাগগুলিকে উত্তম, মধ্যম ও অধম ভেদে তিন শ্রেণীতে ভাগ করেছেন :

- ১। উত্তম রাগ—মুখারী, শুদ্ধনাটী, মালবগোড়, শুদ্ধবরাটী, গুজরী, ললিত, শুদ্ধরামক্ৰিয়া, শুদ্ধবসন্ত, ভৈরবী, হিন্দোল, শ্রী, কর্ণাটগোড়, সামন্ত, দেশাক্ষী প্রভৃতি।
- ২। মধ্যমরাগ—কেদারগোড়, কাষোদী, বঙ্গাল, বেলাবলী, মধ্যমাদি, নারায়ণী, রীতিগোড়, হিজাজ্, ভূপালী, বসন্তভৈরবী প্রভৃতি।
- ৩। অধমরাগ—সৌরাষ্ট্রী, ছায়াগোড়, সৈন্ধবী, রামক্ৰিয়া, গোড়ী, দেশী, দেবগান্ধার, ভিন্নষড়্জ, নাগধনি প্রভৃতি।

সোমনাথ রাগগুলির আলাপের সময় উল্লেখ করেছেন : “দেশী রাগা দেশে দেশেইহা ভিন্নভিন্না বেলা গায়নকলা আখ্যা নামানি * *”।

পণ্ডিত লোচন-কবি (১৬৫০ খৃ) মেল বা থাটের নাম দিয়েছেন ‘সংস্থান’ বা

‘সংস্থিতি’। সংস্থান বা সংস্থিতি নাম হবার কারণ সকল রাগের স্বরগুলি বীণাতে স্থাপিত তথা প্রতিষ্ঠিত থাকে : “বীণায়াং সর্বরাগাণাং স্বরাণাং সংস্থিতস্ত য়া, তস্ত্রাবাদন-মাত্রেণ স্বরব্যক্তিঃ প্রজায়তে। তাস্ত্ব সংস্থিতয়ঃ”। সুতরাং সম্যকরূপে স্থিতি বা স্থনির্দিষ্ট স্বরসম্পর্কের নাম ‘সংস্থান’। প্রকৃতপক্ষে মেল বা থাটের স্বর (সাত স্বর) বীণা তথা চলবীণার পর্দা থেকে অভিব্যক্ত, অর্থাৎ পর্দা (চল্টি কথায় বীণার ঘাট) দ্বারা নির্দিষ্ট হয়। হৃদয়কৌতুক ও হৃদয়প্রকাশ-কার হৃদয়নারায়ণদেবও ঠিক একথা বলেছেন, কেননা তিনি পণ্ডিত লোচন-কবির মতকেই হুবহু অনুসরণ তথা অনুকরণ করেছেন। তরংগিণীকার লোচন ১২টি সংস্থান বা মেল স্বীকার করেছেন ও তাঁর মতে শুদ্ধসংস্থান মুখারী—যা বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাফীমেল। ১২টি সংস্থান হ’ল : ভৈরবী, তোড়ী, গৌরী, কর্ণাট, কেদার, ইমন, সারংগ, মেঘ, ধনাত্রী, পূর্বী বা পূরবী (দ্বারভাঙ্গা সংস্করণে ‘পূরবী’ আছে), মুখারী ও দীপক।

লোচন-কবির এই ১২টি সংস্থানের স্বররূপ তাঁর নিজের ভাষায় না দিয়ে হৃদয়-নারায়ণদেবের (১৬৬৭ খৃঃ) ‘হৃদয়প্রকাশ’ অস্থায়ী দিলে আমরা পাই,

- ১। শুদ্ধমেল ভৈরবী (৭ স্বর শুদ্ধ),
- ২। গান্ধারবৈকন্তীত্রতর কর্ণাট,
- ৩। ধৈবতৈককোমলঃ মুখারী,
- ৪। কোমলধ্বৈবতৌ তোড়ী,
- ৫। তীব্রগান্ধারনিষাদৌ কেদার,
- ৬। গান্ধারমধ্যমনিষাদানাং তীব্রতরত্রে ইমন,
- ৭। গান্ধারধৈবতনিষাদানাং তীব্রতরত্রে মেঘ,
- ৮। গান্ধারমধ্যমনিষাদানাং তীব্রতরত্রে (দীপকের পরিবর্তে) হৃদয়রমা।
- ৯। তত্র ঋষভধৈবতয়োঃ কোমলত্রে গান্ধারনিষাদয়ো স্তীব্রতরত্রে……গৌরী,
- ১০। গান্ধারস্ত্রুতিতীব্রতরত্রে মধ্যমধৈবতয়োস্তীব্রতরত্রে নিষাদস্ত্রুতকালীত্রে……
সারংগ,
- ১১। গান্ধার-ধৈবতমধ্যমানাং তীব্রতরত্রে নিষাদস্ত্রুতকালীত্রে……পূর্বী,
- ১২। গমৌতীব্রতরৌ যত্র রিধৌকোমলসংজ্ঞকৌ। নিষাদঃ কালীঃ পূর্ণা……
ধনাত্রী।

লোচন-কবি দীপকরাগের কোন পরিচয় দেন নি, অথচ তাঁর অস্থগামী হৃদয়নারায়ণদেব দীপকের পরিবর্তে ‘হৃদয়রমা’ নামে একটি নূতন রাগের পরিচয় দিয়েছেন। এর কারণ মনে হয়, পণ্ডিত লোচনের সময় দীপকরাগের প্রচলন লোপ পেয়েছিল ও তাই তিনি দীপকের পরিচয় দেওয়ার প্রয়োজনীয়তা মনে করেন নি।

পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবল খৃষ্টীয় ১৮শ শতাব্দীর একেবারে গোড়ার দিকের (১৭০০ খৃ°) গুণী হ'য়েও ১২২টি রাগকে কোন মেল বা থাটের অন্তর্ভুক্ত করেন নি ; বরং রাগ-নিয়ামক বা নির্দেশক হিসাবে মুর্ছনার পরিচয় দিয়েছেন। যেমন—সৈন্ধবরাগের বেলায় বলেছেন : “শুদ্ধমেলোদ্ভবঃ পূর্ণো ধৈবতাদিকমূর্ছনঃ” প্রভৃতি। অহোবলের শুদ্ধমেল নিশ্চয়ই মুখারী এবং তা' বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাফীমেল, সুতরাং অহোবলের শুদ্ধমেলকে বর্তমানের কাফীখাটই ধরা যায়। মল্লাররাগের বেলায় অহোবল বলেছেন : “ষড়্জাদিমূর্ছনোপেতঃ * * মল্লারো বর্ষাস্থ স্তথদায়কঃ” প্রভৃতি। অহোবলের পূর্ববর্তী গুণী পণ্ডিত দামোদরও (১৬২৫ খৃ°) ‘সংগীতদর্পণ’ গ্রন্থে মেল বা থাটের কোন উল্লেখ করেন নি ও রাগ-নিয়ামক হিসাবে মুর্ছনার আশ্রয় নিয়েছেন। যেমন তিনি ভৈরবরাগের বেলায় উল্লেখ করেছেন : “* * মধ্যমাদিশ্চ * * মধ্যমাদিকমূর্ছনা, সংপূর্ণা * * ।” কিংবা ভৈরবীর বেলায়—“সংপূর্ণা ভৈরবী * * সৌবীরীমূর্ছনা জ্জেষ্ঠা মধ্যমগ্রামচারিণী” প্রভৃতি। অথচ ১৬শ শতাব্দীর গুণী পণ্ডিত রামামত্য ও পণ্ডিত পুণ্ডরীক বিট্টল তদানীন্তন সংগীতপদ্ধতিতে মেল বা থাটের উপযোগিতা বিশেষভাবে স্বীকার করেছেন। খৃষ্টীয় ১৮শ শতাব্দীর সংগীতগুণী পণ্ডিত শ্রীনিবাসও (১৭০০-১৭৫০ খৃ°) তাঁর ‘রাগতত্ত্ববিবোধ’ গ্রন্থে অহোবলের রচনামূল্যে অমূল্য করেছেন ও রাগের পরিচয়ে পণ্ডিত অহোবলকেই বরং অমূল্য করেছেন। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজী একথা উল্লেখ ক'রে বলেছেন : “* * because there the author (Srinivāsa) borrows the whole of his material from the Saṅgita-Pārijāta.”

পণ্ডিত রামামত্য ‘স্বরমেলকলানিধি’ গ্রন্থে ২০টি মেল তথা মেলরাগ স্বীকার করেছেন ও সেগুলির নাম : মুখারী, মালবগোল, শ্রী, সারংগনাট, হিন্দোল, শুদ্ধরামক্রিয়া, দেশাঙ্কী, কানড়গোল, শুদ্ধনাট, আহরী তথা আহীরী, নাদরামক্রী, শুদ্ধবরালী, রীতিগোড়, বসন্তভৈরবী, কেদারগোড়, হিজুজ্জী, সামবরালী, রেবণ্ডন্তী, সামন্ত ও কামভোজী। এদের বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুযায়ী স্বররূপ পূর্বে উল্লিখিত হয়েছে ও সেগুলি পণ্ডিত সোমনাথের রাগরূপের অমূল্যরূপ। তবে তিনি হিজুজ্জী বা হেজুজ্জীর রূপ—সা রি গ ম প ধ নি সা এবং হিন্দোলের রূপ—সা রি গ ম প ধ নি সা এ'ধরণের উল্লেখ করেছেন।

পুণ্ডরীক বিট্টল সত্রাগচন্দ্রোদয়ে মুখারী, মালবগোড়, শ্রী, শুদ্ধনাট, দেশাঙ্কী, কর্ণাটগোড়, কেদার, হিজ্জেজ্জ, হমীর, কামোদ, তোড়ী, আভীরী, শুদ্ধবরাটী, শুদ্ধরামক্রী, দেবক্রী, সারংগ, কল্যাণ, হিন্দোল ও নাদরামক্রী এই ১২টি মেলের পরিচয় দিয়েছেন। এদেরও বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুযায়ী স্বররূপ পূর্বকার অনুযায়ী (বর্তমান কাফীমেলের অমূল্যরূপ)। কিন্তু ‘রাগমালা’-গ্রন্থে রাগনাম অথবা মেলরাগ (?) হিসাবে

পুণ্ডরীক আবার শুদ্ধভৈরব, হিন্দোল, দেশকার, শ্রী, শুদ্ধনাট ও নটনারায়ণ এই ৬টি রাগের মাত্র পরিচয় দিয়েছেন। পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে, 'রাগমালা'-গ্রন্থটি পণ্ডিত পুণ্ডরীকের কিনা তা' গবেষণাপ্রাপেক্ষ। পুনরায় তাঁর (?) 'রাগমঞ্জরী'-গ্রন্থে তিনি ১৯টির স্থানে ২০টি মেলরাগের নামোল্লেখ করেছেন ও রাগ হিসাবে সোমরাগ, দেশিকার ও মালব (মালবকৈশিক ?) সম্পূর্ণ নতুন। রাগমঞ্জরীতে উল্লিখিত সোমরাগের বর্তমান হিন্দুস্তানী রূপ—সা রি রি ম প ধ নি সা এবং মালবের—সা রি গ ম প ধ নি সা। 'রসকৌমুদী'-গ্রন্থে শ্রীকণ্ঠ মাত্র ৯টি মেল বা মেলরাগ স্বীকার করেছেন ও তাঁর শুদ্ধমেল ছিল নাকি মুখারী—“যত্র শুদ্ধস্বরঃ সপ্ত * * স স্মাস্থ্যারিকা মেলঃ”। শ্রীকণ্ঠের মন্তব্যের বর্তমান রূপ—সা রি গ ম প ধ নি সা।

শ্রদ্ধেয় পণ্ডিত বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজী তাঁর *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems* গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন, পণ্ডিত ভাবভট্ট 'অনুপসংগীতবিলাস', 'অনুপরত্নাকর' ও 'অনুপাংকুশ' নামে তিনটি সংগীতের গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। ভাবভট্ট নাকি বিকানীরের মহারাজ অনুপ-সিংহের (১৬৭৪—১৭০৯ খৃ) দরবার-গায়ক ছিলেন ও সেজ্ঞ তিনি তাঁর গ্রন্থ-তিনটির সংগে 'অনুপ' তথা অনুপ-সিংহের নাম সম্পর্কিত করেছিলেন। তিনি সংগীত-রত্নাকরের অহুগামী ছিলেন ও সেজ্ঞ বোধহয় মেল বা খাটের বিষয়ে বিশেষ মনোযোগ দেন নি। তিনি বিভিন্ন অংগরাগ (জন্তরাগ) হিসাবে ৭০টি রাগের উল্লেখ করেছেন ও তাদের প্রামাণিকতার পরিচয় দিয়েছেন সংগীত-রত্নাকর, সংগীত-পারিজাত, সংগীতদর্পণ, হৃদয়-প্রকাশ, রাগমঞ্জরী, রাগতত্ত্ববিবোধ, সঙ্গাগচন্দ্রোদয়, রাগবিবোধ প্রভৃতি গ্রন্থ থেকে। তাঁর ৭০টি রাগের মধ্যে কতকগুলির অভিনব নাম হ'ল : অজন (অঞ্জন ?), কোল্‌হাস (কোল্লহংস ?), ঘণ্টারব, চক্রবর, জয়াবন্তী, জ্যোতী, তুরুততোড়ী, ত্রাবণী (ত্রিবেণী ?), নীলাম্বরী, নারায়ণগোড়, পরজ, পহাড়ী, বহলী, ভৈরবভেদ, মংগলকৌশিক, মঙ্গুঘোষা, সুরারী, মেঘনন্দ, রক্তহংস, বর্ণনাট, বিহংগড়া, শকংরাভরণ, শ্যামনাট, সিংহরব, সুরালয়, সুরবী (সুরৈ ?) ও সৌরাষ্ট্রী। এই নূতন রাগগুলির বেশীর ভাগই সংগীত-পারিজাত ও চতুর্দণ্ডীপ্রকাশিকায় পাওয়া যায়, হুতরাং ভাবভট্ট যে উত্তর ও দক্ষিণ এই উভয় পদ্ধতির রাগের সংগে পরিচিত ছিলেন তা' বেশ বোঝা যায়।

দক্ষিণ-ভারতীয় তথা কর্ণাটকী সংগীতপদ্ধতির নবসংস্কারক বেক্টমথী (১৬২০ খৃ) শুদ্ধমধ্যম ও প্রতিমধ্যমের মাধ্যমে ৩৬+৩৬ ক'রে ৭২টি মেলরাগ তথা মেলকর্তার (খাট) প্রচলন করেন। 'মেলরাগমালিকা'-গ্রন্থের লেখক মহাবিজ্ঞানার্থ আয়ারও (১৮৪৪ খৃ) এই ৭২টি খাট (ঠাট) স্বীকার করেছেন। অবশ্য গোবিন্দ বা

গোবিন্দাচার্য-স্বীকৃত ৭২ মেলকর্তার নামে কিছু কিছু বিভিন্নতা আছে তা' আগেই দেখানো হয়েছে। বেক্টমখীকে অবলম্বন ক'রে পরে ত্যাগরাজ, মুখ্‌স্বামী দীক্ষিতর, ঞ্চামাশাস্ত্রী প্রভৃতি শিল্পী ও গীতিকারও ৭২ মেলকর্তা স্বীকার করেছেন—যদিও অনেকগুলি মেল শুধু তাঁদের সময় বা কেন, বেক্টমখীর সময়েই অপ্রচলিত হ'য়ে পড়েছিল। ৭২টি জনকরাগের মধ্যে মুখারী, সামবরালী, ভূপাল, বসন্তভৈরবী, গোল, আহীরী, ভৈরবী, শ্রী, হেজ্জুজী (বা হেজ্জুজী), কাস্তোজী, শংকরাভরণ, সামস্ত, দেশাক্ষী, নাট, শুদ্ধবরালী, পদ্মবরালী, শুদ্ধরামক্ৰী, সিংহরব ও কল্যাণী এই ১২টি জনকরাগ সর্বসাধারণের মধ্যে প্রসিদ্ধ ছিল। ১২টি জনকরাগ থেকে বিকশিত জ্ঞরাগগুলিও সমাজে আদর পেয়েছিল। বেক্টমখী-প্রবর্তিত ৭২টি মেলরাগ তথা মেলকর্তার (থাট) নাম যেমন,

১। কনকাস্বরী, ২। ফেনত্যাতি, ৩। গানসামবরালী, ৪। ভাহুমতী, ৫। মনোরঞ্জনী, ৬। তম্বুকীর্তি, ৭। সেনাগ্রণী, ৮। জনতোড়ী, ৯। ধুনীভিন্নষড়্জ, ১০। নটভৈরবম্, ১১। কোকিলারব, ১২। রূপাবতী, ১৩। গেষহজ্জুজী, ১৪। বাটীবসন্ত-ভৈরবী, ১৫। মারামালবগোল, ১৬। তোয়বেগবাহিনী, ১৭। ছায়াবতী, ১৮। জয়শুদ্ধ-মালবী, ১৯। ঝংকারভ্রমরী, ২০। নারীরীতিগোল, ২১। কিরণাবলী, ২২। শ্রীরাগ, ২৩। গৌরবেলাবলী, ২৪। বীরবসন্ত, ২৫। শরাবতী, ২৬। তরঙ্গিণী, ২৭। সৌরসেনা, ২৮। হরিকেশদারগোল, ২৯। ধীরশংকরাভরণম্, ৩০। নাগাভরণম্, ৩১। কলাবতী, ৩২। রাগচূড়ামণি, ৩৩। গংগাতরঙ্গিণী, ৩৪। ভোগচ্ছায়াট, ৩৫। শৈলদেশাক্ষী, ৩৬। চলনাট, ৩৭। সৌগন্ধিনী, ৩৮। জগন্মোহন, ৩৯। ধালিবরালী বা ধালিবরালিকা, ৪০। নভোমণি, ৪১। কুস্তিনী, ৪২। রবিক্রিয়া, ৪৩। গীবাণী, ৪৪। ভবানী, ৪৫। শৈবপদ্মবরালী, ৪৬। স্তবরাজ, ৪৭। সৌবীরা, ৪৮। জীবন্তিকা, ৪৯। ধবলাঙ্গ, ৫০। নামদেশী, ৫১। কাশিরামক্রিয়া, ৫২। রমামনোহরী, ৫৩। গমকক্রিয়া, ৫৪। বংশাবতী, ৫৫। শামলা, ৫৬। চামরা, ৫৭। সৌমত্যাতি, ৫৮। দেশী-সিংহরব, ৫৯। ধামবতী, ৬০। নিষাদরাগ বা নৈষধ, ৬১। কুম্ভল, ৬২। রতিপ্রিয়া, ৬৩। গীতপ্রিয়া, ৬৪। ভূষাবতী, ৬৫। শাস্তকল্যাণী, ৬৬। চতুরঙ্গিণী, ৬৭। সন্তানমঞ্জরী, ৬৮। জ্যোতিরাগ, ৬৯। দ্যোতপঞ্চম, ৭০। নাসামণি, ৭১। কুহুমাকর, ৭২। রসমঞ্জরী (—মেলরাগমালিকা)।

গোবিন্দাচার্যের 'সংগ্রহচূড়ামণি'-গ্রন্থের অম্বষায়ী ৭২ মেলকর্তার (থাট) নাম, তাঁদের স্বররূপ ও জ্ঞরাগগুলির পরিচয় পরে দেব। শ্রদ্ধেয় বিষ্ণুনারায়ণ ভাতখণ্ডেজী উত্তর-ভারতীয় মেলরাগ (রাগতরংগিণীর ১২টি সংস্থান বা মেল-সমেত) ও দক্ষিণ-ভারতীয় মেলকর্তার অম্বশীলন ক'রে বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির যাবতীয় জ্ঞরাগগুলির নিয়ামক হিসাবে ১০ মেল বা থাটের (জনকরাগ) প্রচলন করেন। এর প্রসঙ্গে তিনি তাঁর 'শ্রীমল্লক্যসংগীতম্'-গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন,

দ্বিসপ্ততিমেলকেষু তাক্ত্বা তাননবশ্যকান্ ।
স্বীকুর্মো দশসংখ্যাংস্তান্ লক্ষ্যবত্নানি বিশস্তান্

* * *

জহাজনকমেলাখ্যকল্পনাং নৈব গহিতম্ ।
প্রাকপ্রসিদ্ধং হি তত্ত্বং তদিতি সর্বত্র সংমতম্ ॥
পর্যায়ো মেলশব্দস্তা ভাষায়াং খাট ইদ্রিত ।
কেষুচিচ্ছাপ্তগ্রন্থেষু সংস্থিতিঃ পরিকীর্তিতা ॥

* * *

প্রাচীনৈগ্রস্তকরৈস্তৈ মুখ্যরাগাঃ ষড়ীরিতাঃ ।
দশমেলোপায়ং ক্রমো নাত্র দোষোহস্তিকশ্চন ॥^১

১। রাগতরংগিণীতে লোচনকবি ১২টি সংস্থান বা খাট সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন :

‘তাস্ত্ব সংস্থিতয়ঃ প্রাচ্যো রাগাণাং দ্বাদশমৃত্যতাঃ ।
যাভীরাগাঃ প্রাগীয়ন্তে প্রাচীনরাগপারগৈঃ ।
তাস্ত্ব ভৈরবী টোড়িকা তত্ত্বদগোরী কর্ণাট এব চ ।
কেশব ইমনন্তরদ্ধারঙগো মেঘরাগকঃ ।
ধনাশ্রী পুরবী কিঞ্চ মুখারী দীপকস্তথা ।
এতেষামেব সংস্থানে সর্বেরাগাঃ ব্যবস্থিতাঃ’ ॥
—রাগতরংগিণী (দ্বারভাঙ্গা-সংস্করণ), পৃঃ ১২১

॥ দশটি মেল বা খাট ও তাদের রূপ ॥

১০ মেল বা খাট	মেলের ৭ স্বর	আশ্রয় বা মেলরাগ	আরোহণ ও অবরোহণ
১। বিলাবল	সা রি গ ম প নি সা°	বিলাবল	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
২। কল্যাণ	সা রি গ ম প ধ নি সা°	ইমন বা কল্যাণ	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা°
৩। ঋষাজ	সা রি গ ম প ধ নি সা°	ঋষাজ	{ সা গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
৪। ভৈরব	সা রি গ ম প ধ নি সা°	ভৈরব	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
৫। পূর্বী	সা রি গ ম প ধ নি সা°	পূর্বী	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
৬। মারবা	সা রি গ ম প ধ নি সা°	মারবা	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
৭। কাফী	সা রি গ ম প ধ নি সা°	কাফী	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
৮। আসাবরী	সা রি গ ম প ধ নি সা°	আসাবরী	{ সা রি গ ম প ধ সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
৯। ভৈরবী	সা রি গ ম প ধ নি সা°	ভৈরবী	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা
১০। তোড়ী	সা রি গ ম প ধ নি সা°	তোড়ী	{ সা রি গ ম প ধ নি সা°, সা° নি ধ প ম গ রি সা

১০টি মেল (জনকরাগ) নিম্নলিখিত জন্তরাগগুলির নিয়ামক। জন্তরাগ জনকমেল অথবা মেলরাগ থেকে সৃষ্ট বা উৎপন্ন হয় না, আসলে জন্তরাগগুলি জনকরাগের

(মেল বা থাটের) অন্তর্গত বা সম্পর্কিত হয়। জনকরাগের জন্তরাগগুলি হ'ল :

- ১। কল্যাণমেল—ইমন, শুদ্ধকল্যাণ, ভূপালী, চন্দ্রকান্ত, জয়কল্যাণ, পুরিয়া, হিন্দোল, মালশ্রী, কেদার, হম্বির, কামোদ, ছায়ানট, শ্রাম, কল্যাণ, গোড়সারংগ।
- ২। বিলাবল— শুদ্ধবিলাবল, শুদ্ধবিলাবল, দেবগিরি, ইম্নি, ককুভা, নটবিলাবল, দেবগিরি, লচ্ছাসাগ, শংকরা, বিহাগ, দেশকার, ছেমকল্যাণ, মলুহা, নট, মাড়, গুণকলী বা গুণকিরি (বা গুণকিরী), পহাড়ী (পহাড়িকা), দুর্গা প্রভৃতি।
- ৩। খম্বাজ (খমাজ)—খম্বাজ, ঝিকৌটি, সোরটী, খম্বাবতী, তিলংগ (তিলঙ), দুর্গা, গারা, রাগেশ্বরী, জয়জয়ন্তী, তিলককামোদ, গারা, দেশ (বা দেশ) প্রভৃতি।
- ৪। ভৈরব— ভৈরব, কলিংগ (কলিংগড়া), সোরাষ্ট্রী, জোগিয়া (বা যোগিয়া), গোৱী, রামকলী (রামকেলী বা রামকিরী), প্রভাত, অহীর-ভৈরব, আনন্দভৈরব, বংগাল-ভৈরব, শিবমত-ভৈরব, বিভাস, মেঘরনজনী, গুণকী—গুণকরী বা গুণকিরী প্রভৃতি।
- ৫। পূর্বী— পূর্বী, গোৱী, রেবা, শ্রী, দীপক, ত্রিবেণী (বা ত্রিণী), মালবী, টংকী, জৈতশ্রী (বা জৈতশ্রী), বসন্ত, ধনাশ্রী, পুরিয়া, পরজ, পুরিয়া-ধনাশ্রী প্রভৃতি।
- ৬। মারবা— মারবা, পুরিয়া, ললিত (বা ললিতা), সোহনী (বা সোহিনী), বরারী (বা বড়ারী), ভাটিয়ার, সাজগিরি, মালীগোৱা, পঞ্চম, ললিতাগোৱী, বরাটী (বা বরাটিকা) প্রভৃতি।
- ৭। কাফী— ধনাশ্রী, সৈদ্ধবা, কাফী, ধানী, ভীমপলাসিকা (বা ভীমপলশ্রী), প্রদীপকী, পীলু, হংসকিংকণী (বা হংসকংকণী), বাগীশ্বরী (বা বাগেশ্রী), বহার, সূহা, সূবরাই, দেশাখা, কৈশিক, সহানা (বা সাহানা), নায়কী (কানাড়া), সারংগ, মধুমাধবী, শুদ্ধসারংগ, পটমঞ্জরী, দেবশাখ, হুসেনী (কানাড়া), সিন্ধুড়া, সামন্ত, বড়হংস (সারংগ), লঙ্কাদহন (সায়ংগ), মেঘ, সুরমল্লার, রূপমঞ্জরী, গোড়মল্লার, রামদাসীমল্লার, মীয়ামল্লার, মেঘমল্লার প্রভৃতি।
- ৮। আশাবরী— } আশাবরী, জোনপুরী, গান্ধারী, খট, সিদ্ধুভৈরবী, দরবারী-কানাড়া,
(বা জোনপুরী) } আড়ানা, জিলাফ, দেবগান্ধার প্রভৃতি।

- ৯। ভৈরবী— ভৈরবী, মালকোশ, (মালবকৌশিক), বিলাসখানি (তোড়ী)
প্রভৃতি ।
- ১০। তোড়ী— তোড়ী, গুর্জরী (গুর্জরিকা), মূলতান (বা মূলতানী), বিভিন্ন
তোড়ী প্রভৃতি ।

উত্তর-ভারতীয় হিন্দুস্তানী-সংগীতে শুদ্ধ-মধ্যম ও তীব্র-মধ্যম এই দু'টি মধ্যমের (ম ম)
মাধ্যমে ১০ মেলের পরিবর্তে ১৬+১৬=৩২ মেল বা খাটের সৃষ্টি সম্ভব ও সেগুলি দিয়ে
উত্তর-ভারতীয় যাবতীয় রাগকে (শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরযুক্ত) নিয়মন তথা নির্ধারণ
করা যায়। পূর্বাংগ ও উত্তরাংগ হিসাবে স্বর-সপ্তকে ভাগ করা হয় ও সেই ভাগ
বিভিন্ন প্রকারে হ'লে আমরা সপ্তকের প্রথম ও দ্বিতীয় ভাগ তথা পূর্ব-উপমেল ও
উত্তর-উপমেল হিসাবে সমস্ত রাগগুলির (মেলরাগের) রূপ পাই :

- (১) সা রি গ ম (ভৈরবী), (২) সা রি গ ম (ভৈরব), (৩) সা রি গ ম (কাফী),
(৪) সা রি গ ম (বিলাবল), (৫) সা রি গ ম (তোড়ী), (৬) সা রি গ ম (মারবা),
(৭) সা রি গ ম (মধুমন্তী বা মধুবন্তী), (৮) সা রি গ ম (কল্যাণ)=পূর্ব-উপমেল ।
(১) প ধ নি সা^০ (জোনপুরী), (২) প ধ নি সা^০ (ভৈরব), (৩) প ধ নি সা^০
(খম্বাজ), (৪) প ধ নি সা^০ (বিলাবল)=উত্তর-উপমেল ।

এই পূর্ব ও উত্তর মেল বা খাটগুলির পরস্পর-মিলনে বা সংমিশ্রণে (১) শুদ্ধ-
মধ্যমযুক্ত (ম) ১৬টি মেল পাই :

- ১। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরবী-জোনপুরী-মেল,
২। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরবী-ভৈরব-মেল,
৩। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরবী-খম্বাজ-মেল,
৪। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরবী-বিলাবল "
৫। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরব-জোনপুরী "
৬। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরব-ভৈরব "
৭। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরব-খম্বাজ "
৮। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—ভৈরব-বিলাবল "

- ৯। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কাফী-জোনপুরী ”
 ১০। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কাফী-ভৈরব ”
 ১১। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কাফী-খম্বাজ ”
 ১২। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কাফী-বিলাবল ”
 ১৩। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—বিলাবল-জোনপুরী,
 ১৪। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—বিলাবল-ভৈরব,
 ১৫। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—বিলাবল-খম্বাজ ”
 ১৬। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—বিলাবল-বিলাবল ” ।

পূর্ব ও উত্তর মেল বা খাটগুলির মিশ্রণে (২) তীব্র-মধ্যম (ম)-যুক্ত ১৬ মেল পাই :

- ১৭। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—তোড়ী-জোনপুরী-মেল,
 ১৮। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—তোড়ী-ভৈরব
 ১৯। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—তোড়ী-খম্বাজ
 ২০। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—তোড়ী-বিলাবল
 ২১। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মারবা-জোনপুরী
 ২২। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মারবা-ভৈরব
 ২৩। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মারবা-খম্বাজ
 ২৪। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মারবা-বিলাবল
 ২৫। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মধুবন্তী-জোনপুরী
 ২৬। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মধুবন্তী-ভৈরব

২৭। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মধুবন্তী-খাম্বাজ ”

২৮। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—মধুবন্তী-বিলাবল ”

২৯। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কল্যাণ-জৌনপুর ”

৩০। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কল্যাণ-ভৈরব ”

৩১। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কল্যাণ-খাম্বাজ ”

৩২। সা রি গ ম প ধ নি সা^০—কল্যাণ-বিলাবল ”।

এই ৩২টি মেল বা থাট ছাড়া অনেকে অল্পপ্রকার বিভিন্ন সংখ্যার (কর্ণটিকী ৭২ মেলকর্তা বা থাট ছাড়া) মেল বা থাট কল্পনা করেন। তবে পণ্ডিত ভাতখণ্ডজীর মতে অল্প সংখ্যার (১০টি মাত্র) মেল বা থাট দ্বারা যদি সমস্ত জহরাগগুলির স্বরূপ নির্ধারণ করা সম্ভব হয় তবে সে’ পদ্ধতিই সুগম—যদিও কতক-গুলিক্ষেত্রে এই মেল অহুযায়ী রাগ নিরূপণ করায় কিছু কিছু অসুবিধাও হয়।

দক্ষিণ-ভারতীয় বা কর্ণটিকী সংগীতপদ্ধতিতে পূর্বাংগ ও উত্তরাংগ স্বরগুলি দিয়ে ৭২ মেলকর্তা বা থাট সৃষ্টি করা সম্ভব হয়েছে ; কেননা মোট স্বরসংখ্যা

১২টি—সা রি রি গ গ ম ম প ধ ধ নি নি। এই ১২টি স্বরকে শুদ্ধ-মধ্যম ও প্রতি-

মধ্যমের মাধ্যমে ও পূর্বার্ধ ও উত্তরার্ধ স্বরগুলির সাহায্যে ৭২ মেলকর্তার সৃষ্টি করা সম্ভব।

বারোটি (১২) স্বরকে দু’ভাগে (পূর্বার্ধ ও উত্তরার্ধ) ভাগ করলে হয়—সা রি রি

গ গ ম ম ॥ প ধ ধ নি নি সা^০। প্রথম শুদ্ধ-মধ্যমের মাধ্যমে পূর্বার্ধ বা পূর্বাংগ ও উত্তরার্ধ বা উত্তরাংগ স্বরগুলির সংমিশ্রণে ৩৬টি মেলকর্তার সৃষ্টি হয় :

১। সা রি রি ম প ধ ধ সা^০,

৫। সা রি রি ম প ধ নি সা^০,

২। সা রি রি ম প ধ নি সা^০,

৬। সা রি রি ম প নি নি সা^০,

৩। সা রি রি ম প ধ নি সা^০,

৭। সা রি গ ম প ধ ধ সা^০,

৪। সা রি রি ম প ধ নি সা^০,

৮। সা রি গ ম প ধ নি সা^০,

- ৯। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ২৩। সা রি গ ম প ধ নি সা°,
 ১০। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ২৪। সা রি গ ম প নি নি সা°,
 ১১। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ২৫। সা রি গ ম প ধ ধ সা°,
 ১২। সা রি গ ম প নি নি সা°, ২৬। সা রি গ ম প ধ নি সা°,
 ১৩। সা রি গ ম প ধ ধ সা°, ২৭। সা রি গ ম প ধ নি সা°,
 ১৪। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ২৮। সা রি গ ম প ধ নি সা°,
 ১৫। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ২৯। সা রি গ ম প ধ নি সা°,
 ১৬। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ৩০। সা রি গ ম প নি নি সা°,
 ১৭। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ৩১। সা গ গ ম প ধ ধ সা°
 ১৮। সা রি গ ম প নি নি সা°, ৩২। সা গ গ ম প ধ নি সা°,
 ১৯। সা রি গ ম প ধ ধ সা°, ৩৪। সা গ গ ম প ধ নি সা°,
 ২০। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ৩৫। সা গ গ ম প ধ নি সা°,
 ২১। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ৩৬। সা গ গ ম প নি নি সা°।
 ২২। সা রি গ ম প ধ নি সা°, ৩৬। সা গ গ ম প নি নি সা°।

ঠিক এই ধারা অনুসারে প্রতি-মধ্যমের (ম) মাধ্যমে পূর্বার্ধ ও উত্তরার্ধ স্বরগুলির পরস্পর-মিশ্রণে আরো ৩৬টি মেলকর্তা বা থাটের সৃষ্টি হয়। শুদ্ধ-মধ্যম ৩৬+প্রতি-মধ্যম ৩৬=৭২টি মেলকর্তার স্বররূপ ও বিকাশ এ'ভাবেই সম্ভব। তবে বেঙ্কটমথীর স্বরনাম কিছুটা ভিন্ন। মহাবৈষ্ণবনাথ শিবমণ্ড তাঁর 'মেলরাগমালিকা' গ্রন্থে বেঙ্কটমথীর বিশিষ্ট স্বরনামগুলির উল্লেখ করেছেন। বেঙ্কটমথী আসলে ১২টি স্বরকে ৭২ মেলকর্তার জনক বলেছেন। বেঙ্কটমথীর মতে ১২টি স্বরের বিশিষ্ট নাম হ'ল :

১	২	৩	৪	৫	৬	৭	৮	৯	১০	১১	১২	
স	র	রি	রু	গু	ম	মি	প	ধ	ধি	ধু	ছ	স
		গ	গি						ন	নি		

॥ শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর ও তাদের চিহ্ন ॥

১। ষড়্জ—স	৯। প্রীতি-মধ্যম—মি
২। শুদ্ধ-ঋষভ—র	১৭। পঞ্চম—প
৩। পঞ্চশ্রুতিঋষভ—রি	১১। শুদ্ধ-ধৈবত—ধ
৪। ষট্শ্রুতিঋষভ—রু	১২। পঞ্চশ্রুতিধৈবত—ধি
৫। শুদ্ধ-গান্ধার—গ	১৩। ষট্শ্রুতিধৈবত—ধু
৬। সাধারণ-গান্ধার—গি	১৪। শুদ্ধ-নিষাদ—ন
৭। অন্তর-গান্ধার—গু	১৫। কৈশিক-নিষাদ—নি
৮। শুদ্ধ-মধ্যম—ম	১৬। কাকলি-নিষাদ—নু



কুস্ত-রাগিণী

দ্বাদশ পরিচ্ছেদ

॥ রাগ সম্বন্ধে বিভিন্ন মতবাদ ॥

ভারতীয় সংগীতপদ্ধতিতে কয়েকজন প্রামাণিক সংগীতশাস্ত্রীর মতবাদ সম্বন্ধে আমরা উল্লেখ করেছি ও সেই মতবাদগুলি সংখ্যায় মোটামুটি পাঁচটি কিংবা ছ'টি। সাধারণভাবে ঈশ্বর বা ব্রহ্মা, ভরত, হরমন্, সোমেশ্বর ও কল্লিনাথ প্রভৃতি প্রাচীন শাস্ত্রীদের অল্পশাসন, রাগসংখ্যা ও তাদের রূপ-বিকাশ গুণীরা স্বীকার করেন। কিন্তু ঈশ্বর বা ব্রহ্মা কে কিংবা ভরত কে—এঁসব প্রশ্ন নিয়ে গুণীদের ভেতর আজ-পর্যন্ত কোন স্পষ্ট সমাধান হয়েছে বলে জানা নাই। তাছাড়া কোহল, যাষ্টিক, নারদ, দুর্গাশক্তি, দত্তিল, মতংগ, অভিনবগুপ্ত, নাগদেব, পার্শ্বদেব, শাস্ত্রদেব প্রভৃতি পূর্বাপর সংগীতশাস্ত্রী ও গুণীদের নিজস্ব এক একটি মতবাদের প্রচলন ছিল। কোহল, যাষ্টিক, দুর্গাশক্তি, দত্তিল, মতংগ, সোমেশ্বরচার্য, নাগদেব প্রভৃতি গুণীদের ঐতিহাসিক ব্যক্তি হিসাবে তাঁদের সম্বন্ধে প্রমাণপঞ্জী আমরা পেতে পারি। কল্যাণের চালুক্যরাজ সোমেশ্বর বা সোমেশ্বরদেব সম্ভবতঃ খৃষ্টীয় ১৮৮১ (কারু মতে ১১শ) শতাব্দীর গুণী। তাঁর উল্লেখযোগ্য গ্রন্থ ‘অভিলাষার্থচিন্তামণি’ বা ‘মানসোল্লাস’ একটি সর্ববিষয়ক অভিধান-বিশেষ। কর্ণাটক রাজবংশের (কারু কারু মতে কাম্বীররাজ) নাগদেব (১০৯৭—১১৫৪ খৃঃ) মিথিলায় (?) নাট্যশাস্ত্রের ওপর ‘সরস্বতীকুদয়ালংকার’ তথা ‘ভরতভাষ্য’ রচনা করেন। শাস্ত্রদেবের ‘সংগীত-রত্নাকর’, কল্লিনাথের ‘কলানিধিটীকা’ প্রভৃতির মাধ্যমে বিভিন্ন রাগের নাম, সংখ্যা ও রূপের পরিচয় আমরা পেয়ে থাকি।

নারদও একজন শাস্ত্রী, কিন্তু ইতিহাসের মারফতে জানা যায়, নারদ একজন নন, কেননা শিক্ষাকার নারদ (খৃষ্টীয় ১ম অঙ্গ), মকরন্দকার নারদ (৭ম-১১শ খৃষ্টাব্দ)। কিন্তু আমাদের মতে ‘সংগীত-মকরন্দ’ সংগীত-রত্নাকরেরও [১৩শ খৃ.] পরবর্তী গ্রন্থ), ‘পঞ্চমসারসংহিতা’-কার নারদ (১৪৪০ খৃ.) ও ‘রাগনিরূপণ’-কার নারদ (১৫২৫—১৫৫০ খৃ. কিংবা তার পরবর্তী) সকলেই ভিন্ন ভিন্ন সময়ের ভিন্ন ভিন্ন গুণী। কাজেই ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে নারদ তথা বিভিন্ন নারদের মতবাদ জানাও কিছু বিচিত্র ব্যাপার নয়। কিন্তু ব্রহ্মার মত, শিবমত ও ভরতমত এ’ তিনটি মতের নাম নিয়ে মতদ্বৈতের অস্ত নেই। অনেক সময় এই নামগুলি পৌরাণিকী ধারণার পরিণতি বলাও অসমীচীন নয়। শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রী অরুণকুমার গঙ্গোপাধ্যায় প্রচলিত এই ছাঁচ মতবাদ ও হুঁজন গুণী সম্বন্ধে মন্তব্য ক’রে বলেছেন : “This name (Brahmā) is more or less a mythical shadow, in Indian musical literature.” এবং “Unless Bharata is taken to be some later musical authority other than the author of the *Nāṭyaśāstra*, the system of classification ascribed to him must be purely apocryphal”। আসল কথা এই যে, ব্রহ্মার নাম সংগীতশাস্ত্রে আমরা খৃষ্টপূর্বযুগের গুণী হিসাবে পাই। তাঁর অভ্যুদয়কাল ধরে নিতে পারি খৃষ্টপূর্ব ৬০০ থেকে ৫০০ শতকের কোন এক সময়ে (‘সংগীত ও সংস্কৃতি’-গ্রন্থে ২য় খণ্ডে এ’ সম্বন্ধে বিস্তৃত আলোচনা দেওয়া আছে)। তাঁর আসল নাম ‘ব্রহ্মভরত’ ও তিনি যে নাট্যগ্রন্থ বা নাট্যবেদ রচনা করেছিলেন তার নাম ‘ব্রহ্মভরতম্’। নারদ, ইন্দ্র, প্রজাপতি প্রভৃতির মতো ‘ভরত’-শব্দ একটি উপাধি-বিশেষ (title)। মুনী ভরত (খৃষ্টীয় ২য় অঙ্গ) নাট্যশাস্ত্রে এই আদি-নাট্যগ্রন্থকার ব্রহ্মার নাম উল্লেখ করেছেন :

প্রণম্য শিরসা দেবৌ পিতামহমহেশ্বরৌ ।

নাট্যশাস্ত্রং প্রবক্ষ্যামি ব্রহ্মণা যদ্বাদিতম্ ॥

* * *

জ্ঞয়াং নাট্যবেদস্ত সম্ভবো ব্রহ্মনির্মিতঃ ॥

আদি-নাট্যকারকে ‘দ্রহিণ’ আখ্যা দিয়ে এমন কি বিশ্বপ্রভার সম্মান পর্যন্ত দেওয়া হয়েছে। শাক্তদেব সংগীত-রত্নাকরে পূর্বগ প্রাচীন শাস্ত্রীদের নামের তালিকায় শিব, ব্রহ্মা ও ভরতের নামের অবতারণা করেছেন : “সদাশিবঃ শিবো ব্রহ্মা ভরতঃ কণ্ঠপোমুনিঃ ।”

অভিনবগুপ্ত ‘অভিনবভারতী’-ভাষ্যেও এই প্রাচীন আচার্যদের নামোল্লেখ করেছেন : “এতেন সদাশিবব্রহ্মভরতমতত্রয়বিবেচনেন ব্রহ্মমতসারতাপ্রতিপাদনায়” প্রভৃতি। ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরতের পর সদাশিব তথা সদাশিবভরত ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরতকে অল্পস্বরণ ক’রে ‘সদাশিবভরতম্’ নামে একখানি নাট্যশাস্ত্র রচনা করেন। নাট্যশাস্ত্রে

অভিনয়ের উপযোগী নৃত্য, গীত ও বাস্তব প্রসংগ অপরিহার্য। কিন্তু কথা এই যে, খৃষ্টপূর্ব ক্লাসিক্যাল যুগের ব্রহ্মা বা ব্রহ্মভরত, সদাশিবভরত ও খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে (খৃষ্টীয় ২য় অন্ধ) নাট্যশাস্ত্রকার মুনী ভরত অভিনয়-প্রসংগে নাট্যগীতি, বাস্তব ও নৃত্যের আলোচনা এবং সংগে সংগে ‘রাগ’ হিসাবে জাতি তথা জাতিরাগের উল্লেখ করেছেন, কিন্তু প্রবাদকাহিনী অল্পযায়ী ভৈরবাদি অভিজাত দেশীরাগের কোন আলোচনা করেন নি। আলোচনা না করার কারণও আছে, কেননা দেশীরাগ-শুদ্ধিকরণের সমারোহ-যজ্ঞ আরম্ভ হয় নাট্যশাস্ত্রকার মুনী ভরতের পরে ও কোহল, ঘাটিক ও বৃহদেশীকার মতংগের সময়ে (খৃষ্টীয় ৩য়—৭ম শতাব্দী)। সুতরাং ‘ব্রহ্মমত’ নামাঙ্কিত যে সকল রাগের তালিকা পাই—যেমন ভৈরব, শ্রী, মেঘ, বসন্ত, পঞ্চম ও নট কিংবা ‘ভরতমত’ নামাঙ্কিত রাগনাম—ভৈরব, মালবকৌশিক, হিন্দোল, দীপক ও মেঘ—ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে এগুলির সম্বন্ধে অহুসন্ধান ও আলোচনা হওয়া উচিত। আবার দেখা যায়, ‘রাগ’ হিসাবে হিন্দোল ও মালবকৌশিক বা মালবকৌশিক ভৈরবের চেয়ে প্রাচীন, কেননা ভাষারাগের পর্যায়ে হিন্দোল ও মালবকৌশিক রাগের উল্লেখ খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অন্ধে মতংগের বৃহদ্দেশীতে পাই : (১) “ককুভৈঃ সপ্ত বৈ প্রোক্তাঃ পঞ্চ হিন্দোলকে নৃত্যঃ”; (২) “তত উৰ্দ্ধং নিগন্তুস্তে চাষ্টৌ মালবকৌশিকঃ”। ভৈরবকে ‘রাগ’ হিসাবে পাই ভৈরবীর সংগে সংগে ভিন্নমুদ্রা নামে গ্রামরাগের ভাষা বা জগুরাগ হিসাবে খৃষ্টীয় ৭ম—৯ম অন্ধে সর্বপ্রথম জৈন পার্শ্বদেবের ‘সংগীতসময়সার’-গ্রন্থে : “মধ্যমাদি চ তোড়ী চ বসন্তো ভৈরবস্তথা” ও “ছায়ানান্দি চ মল্লারো ভলাতঃশ্চৈব ভৈরবী”। বসন্ত ও মল্লারের (বা মল্লার) কথাও তাই, কেননা এ’দু’টি রাগের সন্ধান পাই খৃষ্টীয় ৭ম—৯ম শতাব্দীর আগে নয়। আবার মেঘরাগের নিদর্শন পাই মল্লারের অনেক পরে। দীপকের সম্বন্ধেও তাই। সুতরাং খৃষ্টপূর্ব সমাজের ব্রহ্মা (ব্রহ্মভরত), শিব (সদাশিব বা সদাশিবভরত) ও খৃষ্টীয় সমাজের গোড়াকার মুনী ভরতের (খৃষ্টীয় ২য় অন্ধ) নামে প্রচলিত অভিজাত দেশী ও ভাষারাগ মালবকৌশিক, হিন্দোল, বসন্ত, মেঘ প্রভৃতি রাগগুলির প্রামাণ্য কিভাবে স্বীকার করা সমীচীন তা’ ঐতিহাসিকমাত্রের বিচারসাপেক্ষ। তবে ব্রহ্মা, শিব, ভরত প্রভৃতি গুণীদের নামাঙ্কিত অভিমত (মতবাদ) পৌরাণিকী কাহিনী ছাড়া আর কি হ’তে পারে। অবশ্য পঞ্চভরতের নাম মহামহোপাধ্যায় রামকৃষ্ণ-কবি আলোচনাপ্রসংগে উল্লেখ করেছেন ও সেই পঞ্চভরত হলেন : নাট্যশাস্ত্রকার মুনী ভরত, কোহলভরত, মতংগভরত, দস্তিলভরত (বা বৃদ্ধভরত) ও নন্দীভরত (সংগীত ও সংস্কৃতি, ২য় ভাগ ঔষ্য)। কিন্তু ‘ভরত’-শব্দ একটি উপাধি (title)। মোটকথা কোহলাদি ঐতিহাসিক ব্যক্তি ছাড়া কোহলভরত, দস্তিলভরত প্রভৃতি নামে ভিন্ন ভিন্ন কোন গুণী ছিলেন না, সুতরাং ‘পঞ্চভরত’-শব্দটি একদিক দিয়ে অল্পমান ছাড়া অন্য

কিছু নয়। একমাত্র বলা যায়, ‘ব্রহ্মা’, ‘শিব’, ‘ভরত’ প্রভৃতি উপাধিধারী মতংগোস্তর গুণীদের অভিমতকে হয়তো ব্রহ্মমত, শিবমত, ভরতমত প্রভৃতি নামে পরবর্তীকালে প্রচলিত করা হয়। অবশ্য মতংগ ষাড়বাদি গ্রামরাগের প্রসংগে “ব্রহ্মণা সমুদাহৃতম্” প্রভৃতি শ্লোকে যে ব্রহ্মার অভিমত উল্লেখ করেছেন (৩২২ শ্লোক) সে ব্রহ্মা নিশ্চয়ই খৃষ্টপূর্ব সমাজের ‘ব্রহ্মভরতম্’-নাট্যাগ্রহের গ্রন্থকার। তিনি “মুখেতু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ” প্রভৃতি শ্লোকে গ্রামরাগযুক্ত বিভিন্ন নাট্যাঙ্গীতি বা নাট্যধর্মী গীতির পরিচয় দিয়েছেন। অভিজাত দেশীরাগের সৃষ্টি বা প্রচলন তখনো হয় নি। স্বতরাং আনুমানিক কিংবা এখনো-পৰ্যন্ত অনির্ধারিত ব্রহ্মমত, শিবমত, ভরতমত প্রভৃতির অনুসারে দেশীরাগের (৬ রাগ+৩০ অথবা ৩৬ রাগিণীর) পরিচয় দেওয়া থেকে বর্তমানে আমরা বিরত হলাম।

বর্তমান গ্রন্থের প্রসংগানুযায়ী হুম্মন্নতের সমীচীনতার কথাই এখন সংক্ষেপে আলোচনা করা যাক। এই গ্রন্থের গোড়ার দিকে হুম্মন্নতের আলোচনা-প্রসংগে বিভিন্ন সংগীতশাস্ত্রীর মতের সার-সংকলন দেওয়া হয়েছে। আসলে হুম্মন্নত ছিল কিনা এ নিয়েও অনেকে সন্দেহ প্রকাশ করেন ও সেই সন্দেহের কারণ সম্বন্ধে তাঁরা বলেন যে, সামান্য উদ্ধৃতি ছাড়া হুম্মন্নতের প্রমাণবোধ্য কোন গ্রন্থ এখনো-পৰ্যন্ত পাওয়া যায় নি। শ্রদ্ধেয় ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী তাঁর উপাদেয় ‘সংগীতসার’ গ্রন্থে (পৃ ৯০) হুম্মন্নতের প্রচলন সম্বন্ধে সন্দেহ প্রকাশই করেছেন। তিনি বলেছেন : “বিখ্যাত পণ্ডিত স্যার উইলিয়ম জোন্সও বলিয়া গিয়াছেন যে, আমি এত অনুসন্ধান করিয়াছি কিন্তু হুম্মন্নত-প্রচলন-পরিপোষক কোন গ্রন্থ বা কোন প্রমাণ-চিহ্ন প্রাপ্ত হই নাই। আরও এখানে অগাধ মত-সম্মত ছয় রাগ ছত্রিশ রাগিণীই সকলে জানেন। হুম্মন্নত প্রচলিত থাকিলে তদনুগত ছয় রাগ ও ত্রিশ রাগিণীই সকলে জানিতেন। কেবল রত্নাকরকর্তা এবং সংগীতদর্পণকর্তার উদ্ধৃত হুম্মন্নতের দুই একটি বচন দৃষ্টিমাত্রই আমরা এতদ্দেশে ইহার প্রচলন কোন মতেই স্বীকার করিতে পারি না।” অবশ্য যারা বিশ্বাস করেন যে, বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে হুম্মন্নতেরই প্রচলন অব্যাহত আছে, তাঁদের বিশ্বাস কিন্তু ঠিক নয়। তবে একথা ঠিক যে, পবননন্দন শ্রীরামচন্দ্র-দাস হুম্মান না হ’লেও সংগীতশাস্ত্রী হুম্মন্ নামে একজন ঐতিহাসিক ব্যক্তি ছিলেন।

এখন প্রশ্ন এই যে, এই প্রামাণিক সংগীতশাস্ত্রী হুম্মন্ কোন্ সময়ের গুণী। অনেকের মতে শাস্ত্রী হুম্মন্ ভরতানুগ দত্তিলাচার্যের সমসাময়িক বা তাঁর কিছু পরেকার গুণী। কিন্তু ইতিহাসের দিক থেকে এ’অম্মান অম্মানমাত্রই—সত্য নয়, কেননা একমাত্র খৃষ্টীয় ১২শ-১৩শ অব্দে পণ্ডিত সারদাতনয়ের ‘ভাবপ্রকাশন’ ও খৃষ্টীয় ১৩শ অব্দে শাঙ্গদেবের ‘সংগীত-রত্নাকর’ গ্রন্থে উল্লেখের আগে মুনি ভরতের নাট্যাশাস্ত্রে,

দন্তিলের দন্তিলমে, মতংগের বৃহদ্বৈশীতে, কিংবা পার্শ্বদেবের সংগীত-সময়সারের কোথাও হুম্ময়তের উল্লেখ নাই। বৃহদ্বৈশীকার মতংগ (খুঁ ৫ম-৭ম) তাঁর পূর্বগ ও তদানীন্তন প্রামাণিক সংগীতশাস্ত্রীদের নামের পর্দায়ে বিশ্বাবস্থ, কোহল, যাষ্টিক, দুর্গাশক্তি, ব্রহ্মা, কশ্যপ প্রভৃতির নাম উল্লেখ করেছেন, কিন্তু আঞ্জনেয় হুম্মনের কোন নামের উল্লেখ করেন নি। কাজেই মনে হয় ‘আঞ্জনেয়’-অভিহিত সংগীতশাস্ত্রী হুম্মন্ মতংগের (৫ম-৭ম খুঁ) পরবর্তী এবং সারদাতনয় (১১৭৫—১২৫০ খুঁ) এবং শার্শদেবের (১৩শ খুঁ) পূর্ববর্তী গুণী। আচার্য সারদাতনয় ‘উৎসৃষ্টাক’-রূপকের প্রসঙ্গে ‘ভাব-প্রকাশন’-গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : (ক) “অস্ত্রাক্ষমেকং ভরতঃ দ্বাবক্ষ্যাবিতি কোহলঃ ব্যাসাঞ্জনেয়গুরবঃ”, ও (খ) “যে ভাবা রাগচিহ্নানি * * শ্রীনামিত্যাহ মারুতিঃ”। শেষ উদ্ধৃতিতে হুম্মন্ বা আঞ্জনেয়ের পরিবর্তে ‘মারুতি’-শব্দের উল্লেখ আছে। সংগীতশাস্ত্রী হুম্মনকে রামায়ণের যুগের (খৃষ্টপূর্ব ৪০০) রামচন্দ্রের দাস অঙ্কনার পুত্র আঞ্জনেয়ের ও মরুত বা পবননন্দন হুম্মানের সংগে সম্পর্কিত করা হয়েছে। অবশ্য অঙ্কনের পুত্র ‘আঞ্জনেয়’ ও মরুত তথা পবননন্দন ‘মারুতি’ একই ব্যক্তি। এ’ধরণের অভেদীকরণ তথা একীকরণের নিদর্শনের অভাব নেই। খৃষ্টপূর্ব যুগের নাট্যশাস্ত্রী ব্রহ্মা বা ব্রহ্মাভরতকে চতুমুখ বিশ্বস্রষ্টা ব্রহ্মার সংগেও অভিন্ন করা হয়েছে। যেমন মূনি ভরত নাট্যশাস্ত্রের সূচনায় উল্লেখ করেছেন :

প্রণম্য শিরসা দেবৌ-পিতামহ-মহেশ্বরৌ।

নাট্যশাস্ত্রং প্রবক্ষ্যামি ব্রহ্মণা যদুদাহৃতম্ ॥

এ’রকম মধ্যযুগীয় সংগীতশাস্ত্রী অর্জুনকেও মহাভারতীয় তৃতীয় পাণ্ডব অর্জুনের সংগে অভেদ প্রতিপন্ন করা হয়েছে। সংগীত-রত্নাকরের ‘স্বধাকর’-টীকাকার সিংহভূপাল বলেছেন : “অর্জুনমতাদিত্যা মাত্রেলাঃ কথয়তি। * * ধনঞ্জয়োহর্জুনঃ”। ছন্দশাস্ত্রজ্ঞ ও সংগীতজ্ঞানী পিঙ্গলনাগকেও অনেক সময় নাগরাজ তথা বাহুবলী বলে মনে করা হয়েছে। টীকাকার কল্লিনাথ বলেছেন : “পথ্যেতি নাম তস্তার প্রকীর্তিতং নাগরাজেন”। নন্দি বা নন্দিকেশ্বরকে অনেক সময় ‘শিব’ বলে কল্পনা করা হয়েছে। নারদের বেলায়ও তাই। মোটকথা হুম্মন্ রামায়ণিক পবননন্দন হুম্মান থেকে সম্পূর্ণ পৃথক ব্যক্তি ও প্রামাণিক একজন সংগীতশাস্ত্রী ছিলেন। শার্শদেব সংগীত-রত্নাকরের সূচনায় শাস্ত্রীদের তালিকায় হুম্মনের নাম ব্রহ্মার সংগে উল্লেখ করেছেন,

সদাশিবঃ শিবোব্রহ্মা ভরতঃ কাশ্যপোমুনিঃ।

*

*

*

বায়ুবিশ্বাবস্রজ্ঞাহর্জুনোনারদভদ্রক ॥

আঞ্জনেয়োমাতৃগুপ্তো বারুণোনন্দিকেশ্বরঃ।

এখানেও হুম্মনকে রামায়ণের অঙ্কনার পুত্র ব'লে কল্পনা করা হয়েছে। হুতরাং শাস্ত্রদেবও ইতিহাসকে উপেক্ষা ক'রে সাধারণ পৌরাণিকী ধারণার যে বশবর্তী ছিলেন এতে কোন সন্দেহ নেই। পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে হুম্মনকে 'মহাকবি' বলেছেন : "কর্তা সংগীতশাস্ত্রস্ত হুম্মাংস্ত মহাকপিঃ"। রাগতরংগীগীকার লোচন-কবিও (১৬৫০ খৃ) দৌহার মাধ্যমে হুম্মনের কথা উল্লেখ করেছেন : "সংগীতসারস্ববিচারি উর জেহি ভনন্ত হুম্মন্ত জতি"। কিংবা "রাগরমন সিরি রাগ জগ নুপতি রূপ হুম্মন্তমত"।

ডাঃ রাঘবন তাঁর স্মৃতিস্তিত *Some Names in Early Sangita Literature* প্রবন্ধে আঞ্জনেয় সম্পর্কে উল্লেখ করেছেন : "If we can expect a শাহুল and an অশ্বতর as Saṅgita āchāryas, why not Āñjaneya? As a matter of fact, evidences of Āñjaneya having had some work on *Nāṭya* and Music to his credit * *". তিনি পুনরায় বলেছেন রাগ-রাগিণী বিভাগ করার সময় পরবর্তী অনেক গুণী হুম্মনের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন দেখা যায় ও তা' থেকে মনে হয় বর্ণীকরণের বেলায় তিনি রাগ-রাগিণী-বিভাগপদ্ধতিই অনুসরণ করতেন : "This references makes Hanuman's work as expounding the *Northern system* which alone has the scheme of *Rāga-Rāginī*. We also hear of a work on *Nāṭya* called 'হুম্মন্তরত'।"

হুম্মন্যত সম্বন্ধে অধ্যাপক শ্রীঅর্কেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় তাঁর *Rāgas and Rāginīs* (1948) গ্রন্থে (*Appendix 33*) উল্লেখ করেছেন : "As regards the School of Hanumana, no text which could be ascribed to him appears to have survived. Āñjaneya (Hanumana) as a musical authority is mentioned by Abhinava Gupta and Śāraṅga-deva, and quoted by Śārādā-tanaya and also by Kallināth. In Govinda Dikṣita's *Saṅgitaśūdhā*, Āñjaneya is described as deriving the principles of Deśi-rāga, from Yāstika, an ancient authority earlier than Maṭaṅga. So that undoubtedly he is an ancient writer, although his actual work has not survived. The fact that his name is associated by Dāmodara in his *Saṅgita-Darpaṇa* with the scheme of Rāgā-Rāginīs shows that Hanumana expounded the Northern or the Hindusthānī system (?). He is also referred by Ahobala,

as a commentator on Bharata-nāṭya. The classification of Hanumāna is followed by Dāmodara, Hariballava, the anonymous author of *Saṅgita-mata* and various other authors, with minor variations and is supposed to be still current”.

তাঞ্জোররাজ রঘুনান্দ ‘সংগীতহুবা’ গ্রন্থে প্রসিদ্ধ রাগের যেখানে পরিচয় দিয়েছেন সেখানে যাষ্টিকের ‘যাষ্টিকসংহিতা’ ও উমাপতি, বিষ্ণুরায়া প্রভৃতির গ্রন্থের সংগে সংগে অঞ্জনানন্দন (?) হুম্মন-রচিত সংহিতার নামোল্লেখ করেছেন : “বিচার্য তাং যাষ্টিক-সংহিতাং চ জ্ঞাত্বাঞ্জনানন্দনসংহিতাং চ”। তা’ছাড়া তিনি হুম্মনের নামও প্রামাণিক শাস্ত্রী হিসাবে অনেকবার উল্লেখ করেছেন : (১) তানের প্রসংগে—“নন্দিহুম্মদাদৈঃ,” (২) ত্রাসের প্রসংগে—“নিরুপিতো ভৈরবিকাথ্যরাগো ময়াহঞ্জনেয়স্ত মতাহুরোধ্যং”। সংগীতশাস্ত্রী আঞ্জনেয় হুম্মনের (অনেকে ‘হুম্মন’—‘ন’-ও ব্যবহার করেন) সংগীতের-মতবাদকে অনেক গ্রন্থকার প্রমাণ হিসাবে গ্রহণ করেছেন। স্বতরাং বর্তমানে তাঁর লিখিত কোন পুঁথির সন্ধান না পাওয়া গেলেও তিনি যে একজন ঐতিহাসিক ব্যক্তি ছিলেন ও সংগীতশাস্ত্র রচনা করেছিলেন একথা বিশ্বাস করা অসংগত নয়।

তাছাড়া তাঁর মতবাদের মধ্যে কিছু মৌলিকতার সন্ধানও পাওয়া যায়—বিশেষ করে রাগ-রাগিণীদের বেলায়। ‘রাগতরংগিণী’, ‘সংগীতদর্পণ’ প্রভৃতি গ্রন্থ থেকে জানা যায় হুম্মন শিবমত (?) অথবা ব্রহ্মমতের (?) মতো ছ’রাগ ও ছত্রিশ-রাগিণী স্বীকার করেন নি। তাঁর মতে রাগ-সংখ্যা ছ’টি ও রাগিণী ত্রিশটি। এই রাগ ও রাগিণীদের বিভাগ ও প্রকৃতি-নির্ধারণের ব্যাপারে চিন্তা করলে আঞ্জনেয়কে অনেক পরবর্তী গ্রন্থকার ব’লে মনে হয়, কেননা সঙ্গীতশাস্ত্রে ‘রাগিণী’ শব্দটির আমদানী অনেক পরেকার যুগে, অথচ আঞ্জনেয় ‘রাগ’ ও ‘রাগিণী’ শব্দ-দুটির ব্যবহার ও তাদের প্রকৃতি সুস্পষ্টভাবে নির্ণয় করেছেন।

কিন্তু হুম্মনের কোন গ্রন্থই এখন পাওয়া যায় না তা’ আগেই বলেছি। শোনা যায় লোচন-কবি (১৬৫০ খৃ) আঞ্জনেয়ের মতাহুসারে তাঁর প্রসিদ্ধ ‘রাগতরংগিণী’ গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। কিন্তু একথারও কোন বিশ্বাসযোগ্য ঐতিহাসিক প্রমাণ নেই। রাজা সৌরীন্দ্রমোহন ঠাকুর দামোদরের ‘সঙ্গীতদর্পণ’ গ্রন্থখানি প্রকাশ করেছিলেন তাতে রাগ-রাগিণীদের পরিচয় দিয়েছেন গ্রন্থকার আঞ্জনেয়ের মতাহুসারে। অনেকের অনুমান যে, পণ্ডিত দামোদর প্রধানত রত্নাকরপ্রণেতা শাক্তদেবের মতাহুসারী হ’লেও আঞ্জনেয়ের মতের অনুসারী ছিলেন। অবশ্য বাংলাদেশে প্রচারিত অনেক সঙ্গীতগ্রন্থে আঞ্জনেয়ের মতের প্রমাণ পাওয়া যায়। শ্রদ্ধেয় রাধামোহন সেন তাঁর

‘সংগীততরংগ’ গ্রন্থে আঞ্জনেয়ের মত অহুসারেই রাগ-রাগিণীদের পরিচয় দিয়েছেন দেখা যায়। তিনি উল্লেখ করেছেন,

হনুমন্ মত হ’তে শুন মহাশয় ।

প্রত্যেক রাগের পাঁচ রাগিণী-নির্ণয় ॥

অথচ রাধামোহন সেন নাকি পণ্ডিত দামোদরের ‘সঙ্গীতদর্পণ’-কে অহুসরণ ক’রে তাঁর গ্রন্থ রচনা করেছিলেন। ‘রাগকল্পদ্রুম’ গ্রন্থখানিতে শ্রদ্ধেয় কৃষ্ণানন্দ বেদবাস আঞ্জনেয়-মতকে অহুসরণ ক’রেই ঔপপত্তিক অংশ যোজনা করেছিলেন। তিনি রাগ-রাগিণীদের পরিচয় দেবার সময় উল্লেখ করেছেন : “অথ হনুমন্তাহুসারেণ রাগরাগিণ্যঃ”। কৃষ্ণানন্দ ব্যাস পরিশেষে এ’ কথাও উল্লেখ করেছেন : “ইতি ইন্দ্রপ্রস্থীয় যুধিষ্ঠির-শ্রীকৃষ্ণ-মতাহুয়ায়ি বৃহৎসংগীতরত্নাকরে হনুমন্তাহুসারেণ রাগ-রাগিণ্যঃ”। শ্রদ্ধেয় ব্যাস যুধিষ্ঠির ও শ্রীকৃষ্ণের মধ্যে কথোপকথনের মাধ্যমে লিখিত বৃহৎসংগীত-রত্নাকরের নাম উল্লেখ করেছেন, কিন্তু ঐ বইখানির প্রামাণিক কোন উদ্ধৃতি প্রাচীন কেন—মধ্যযুগীয় সংগীতগ্রন্থেও পাওয়া যায় না। ‘বৃহৎসংগীতরত্নাকর’ গ্রন্থের অস্তিত্ব যদি বা থাকে ধ’রে নেওয়া যায় তাহ’লেও তা’ যে সংপূর্ণ আধুনিক সে বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই।

কল্লিনাথ শাস্ত্রীদেবের রত্নাকরের টীকায় দেশীরাগের প্রসংগে উল্লেখ করেছেন : “বথোক্তঃ দেশীলক্ষণগ্রন্থাদৌ ‘দেশে দেশে জনানাং যৎ’ ইতি। তথা চাহাঞ্জনেয়ঃ—

যেযাং শ্রুতিস্বরগ্রামজাত্যাদিনিয়মো ন হি।

নানাদেশগতিচ্ছায়া দেশীরাগাস্ত তে স্মৃতা ॥”

হনুমনের এই প্রমাণশ্লোক থেকে নিঃসন্দেহে বোঝা যায় তিনি গান্ধর্বোত্তর অভিজাত দেশীরাগেরই আলোচনা করেছেন। তা’ছাড়া পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে ‘নাদ’-শব্দের প্রসংগে আঞ্জনেয় হনুমনের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত করেছেন : “অত্র আঞ্জনেয়ঃ—

নাদাক্ষেপ্ত পরং পারং ন জানাতি সরস্বতী।

অত্থাপি মজ্জনভয়াং তুযুঃ বহতি বক্ষসি ॥”

ভারতীয় সংগীতের মূল-উপাদানই যে নাদ বা কারণ-শব্দ এ’কথা হনুমন্ সংগীতশাস্ত্রী ও শিল্পীদের স্বরণ করিয়ে দিয়েছেন।

শুধু তাই নয়, কল্লিনাথ রাগবিবেকাদ্যায়ের শেষে আঞ্জনেয় তথা হনুমন্তে কতকগুলি ভাষারাগের পরিচয় দিয়েছেন। কল্লিনাথ যে আঞ্জনেয় (?) তথা হনুমন্ত ত বা হনুমন্তত বিষয়ে বিশেষভাবে অবগত ছিলেন তা’ বোঝা যায়। কল্লিনাথ টীকার প্রসংগে বলেছেন : “ভাষারাগাদীনাঃ স্বরূপপরিজ্ঞানায় মতংগাঞ্জনেয়াদীনাং মতাহুসারেণ

লক্ষণানি সংক্ষিপ্য বক্ষ্যন্তে”। আঞ্জনেয়ের সংগে মতংগের নামও সংযুক্ত আছে। কল্লিনাথ বেগমধ্যমা, সাধারিতা, গান্ধারী, ভিন্নপঞ্চমী, কাম্ভোজী প্রভৃতি রাগের উল্লেখ করেছেন। আঞ্জনেয় তথা হুম্মন্ মতংগের মতো এ’সকল ভাষারাগ অমুমোদন করতেন ও এদের পরিচয়ও দিয়েছেন। তিনি তাঁদের নির্দেশ অমুমায়ী কল্লিনাথ টীকায় ভাষারাগগুলির পুনঃপরিচয়ও দিয়েছেন। শুধু তাই নয়, কল্লিনাথ যে সকল ভাষা-রাগের পরিচয় দিয়েছেন সেগুলির রূপ তথাকথিত আঞ্জনেয় তথা হুম্মন্মতামুমায়ী ব’লেও আমরা ধরে নিতে পারি।

প্রবাদ যে শিব ও পার্বতী থেকে ছয় রাগের সৃষ্টি। এই মতবাদের পেছনে শৈব বা তন্ত্র মতের প্রভাবই বেশী তা’ আগে উল্লেখ করেছি। শিব পঞ্চানন, তাঁর পাঁচটি মুখের নাম : অঘোর, সটোজাত, বামদেব, তংপুরুষ ও ঈশান। এদের মধ্যে অঘোর-মুখ থেকে ভৈরবরাগ, সটোজাত থেকে শ্রীরাগ, বামদেব থেকে বসন্তরাগ, তংপুরুষ থেকে পঞ্চমরাগ, ঈশান থেকে মেঘরাগের উৎপত্তি, আর গৌরীর মুখ থেকে নটনারায়ণ বা নটনারায়ণ রাগের সৃষ্টি। অনেকে বসন্তের জাংগায় মালবকৌশিক, পঞ্চমের জাংগায় হিন্দোল ও নটনারায়ণের জাংগায় দীপক রাগ বলতে চান। অবশ্য এটি একটি মাত্র মতের নির্দর্শন।

বৃহজ্জাবল উপনিষদে শিবের এই পাঁচটি মুখের নাম উল্লেখ করা হয়েছে। সেখানে পাঁচটি মুখ থেকে পঞ্চভূত ও পঞ্চবর্ণের উৎপত্তির কথা বলা হয়েছে। অগ্নি ও সোম (সূর্য ও চন্দ্র) সেখানে সৃষ্টির কারণ। অগ্নি-সোম বা অগ্নিসোম-রূপ শিবশক্তির কার্য—প্রলয় ও সৃষ্টি। যেমন উল্লেখ করা হয়েছে : ‘শিবাগ্নিনা তন্মৎ দদ্ধা শক্তি-সোমামুতেন যঃ’—শিব দদ্ধ ক’রে সমস্তই ভস্মে পরিণত করেন আর শক্তি অমৃতের দ্বারা তাদের নবপ্রাণে আবার সঞ্জীবিত ক’রে তোলেন। সংগীতশাস্ত্রে পাঁচটি রাগের শিব থেকে ও একটি রাগের শক্তি থেকে সৃষ্টি একথা উল্লেখ করা হয়েছে। যেমন,

শিবের মুখ	ভূত	বর্ণ	রাগ
১। সটোজাত	পৃথিবী	কপিলবর্ণ	শ্রীরাগ
২। বামদেব	জল	কৃষ্ণবর্ণ	বসন্ত
৩। অঘোর	বহি	রক্তবর্ণ	ভৈরব
৪। তংপুরুষ	বায়ু	শ্বেতবর্ণ	পঞ্চম
৫। ঈশান	আকাশ	চিত্রবর্ণ	মেঘ

বৃহজ্জাবল উপনিষদে উল্লেখ থাকলেও এই রাগসৃষ্টির মূলে আগম তথা তন্ত্রশাস্ত্রের প্রভাব আছে। পরবর্তী সংগীতশাস্ত্রে ভৈরবকে আদি তথা প্রথমরাগ বলা

হয়েছে। মনে হয়, বৈদিক সৃষ্টিক্রম অমুযায়ী অগ্নি তথা সূর্যকে প্রাধান্য দেবার জন্য এভাবে উল্লেখ করা হয়েছে। অথচ ঐতিহাসিক বিচারে দেখা যায়, ভৈরব খ্রীষ্টীয় ৭ম-১১শ শতাব্দীর আগে সঙ্গীতসমাজে বিকাশ লাভ করেনি। সম্ভবতঃ রস ও ভাবের দিক থেকে ভৈরবকে 'আদিরাগ' বলা হয়েছে, ইতিহাসের দিক থেকে নয়। পুনরায় বৈদিক ক্রম-অমুযায়ী প্রথমে সৃষ্টি হওয়া উচিত মেঘরাগের, তারপর পঞ্চম, বসন্ত, ভৈরব ও ত্রীরাগের। সূক্ষ্ম আকাশতন্মাত্র থেকে জড় পৃথিবীর বিকাশ সাংখ্যশাস্ত্রসংমত। তন্ত্রে ও যোগশাস্ত্রে (বিশেষতঃ ষট্চক্রনিরূপণ, হটযোগপ্রদীপিকা প্রভৃতিতে) সূক্ষ্মভূত ও আদি-পদার্থগুলির বীজ এবং ভূমির নামোল্লেখ করা হয়েছে। বৃহজ্জ্যোতিষ উপনিষদে বর্ণিত বর্ণের সংগে তন্ত্রোক্ত চক্র বা ভূমিগুলির বর্ণের ঠিক সাদৃশ্য পাওয়া যায় না। পঞ্চভূত অমুযায়ী বীজ ও ভূমির বিভাগে রাগগুলির সৃষ্টিক্রম হ'ল,

শিবের মুখ	ভূত	বীজ	চক্র বা ভূমি	রাগ
সৃষ্টোজাত	ক্ষিতি	লং	মূলধার	ত্রীরাগ
বামদেব	অপঃ	বং	স্বাধিষ্ঠান	বসন্ত
অধোর	তেজ	রং	মণিপুর	ভৈরব
তৎপুরুষ	মক্ৰং	যং	অনাহত	পঞ্চম
ঈশান	ব্যোম	হং	বিশুদ্ধ	মেঘ

যোগশাস্ত্র অমুযায়ী শরীরে অবস্থিত ভূমি বা চক্রগুলিতে বাতাস আহত হ'য়ে ভিন্ন ভিন্ন শব্দের সৃষ্টি হয়। সূত্ররাং রাগগুলি শব্দেরই সমষ্টি।

তন্ত্রশাস্ত্র-নির্দিষ্ট সাধনে আম্রাঘের প্রচলন আছে। আম্রাঘ অর্থে মতবাদ বা সাধন-প্রণালী। আম্রাঘ সাত রকমের। সাতটি আম্রাঘকে শিবের সাতটি মুখ-রূপে কল্পনা করা হয়েছে। যেমন,

নাম	বীজ	মুখ
তৎপুরুষ	অকার	পূর্বমুখ
অধোর	উকার	দক্ষিণমুখ
সৃষ্টোজাত	মকার	পশ্চিমমুখ
বামদেব	নাদ	উত্তরমুখ
ঈশ্বর	বিন্দু	উর্ধ্বমুখ
নীলকণ্ঠ	কলা	গুপ্ত অধোমুখ
চৈতন্য	কলাতীত	সর্বমুখের মধ্যস্থ অব্যক্ত

কতকগুলি তন্ম্রে সাধনার অমুকুল সাতটি আশ্রয় অমুখ্যায়ী শিবের সাতটি মুখের কল্পনা করা হয়েছে, কিন্তু পৌরাণিক শিবের পঞ্চমুখ, তাই তাঁর নাম পঞ্চানন। পঞ্চানন-শিব আসলে বেদের রুদ্র। রুদ্রও মিত্র-রূপ সূর্য বা অগ্নির অভিন্ন প্রকাশ। কাজেই পঞ্চানন-শিবের পঞ্চমুখ সূর্যের বা অগ্নির ভিন্ন ভিন্ন রশ্মি বা শিখাকে বোঝায়। স্বামী শংকরানন্দ তাঁর *Rigvedic Culture of the Prehistoric Indus* (Vol. II, pp. 110-111) বইয়ে শিবের পঞ্চমুখের একটি ব্যাখ্যা দিয়েছেন। তিনি বলেছেন :

‘The phenomenon of the faces of the Sadâśiva is also traceable to the Vedic Rudra. The five faces, Sadyajâta Tatpuruṣa, Vâmadeva, Aghora and Iṣhâṇa of the Sadâśiva or the Mahâkâla-Bhairava correspond with the five faces of the Rudra. * * While the Sadâśiva has his eastern face, Sadyajâta, the Rudra has his eastern face in the Agni. The Agni is the Sadyajâta in the Vedas. The south face of the Sadâśiva is the Tatpuruṣa and the south face of the Rudra is Indra. The Rudra is the Vâmadeva and the western face of the Rudra is the Varuṇa. * * The northern face of the Sadâśiva is the Aghora and the Northern face of the Rudra is the Soma. The Aghora means darkness and the Soma is the cloud that produces darkness. The upper face of the Sadâśiva is the Iṣhâṇa and the upper face of the Rudra is Brahman. ‘The Iṣhâṇa is the sun’ say the Brâhmanas.’

শিবের পঞ্চমুখ অগ্নিরই পাঁচটি শিখা। অগ্নি পৃথিবীস্থ সূর্য। অগ্নি ও প্রাণবায়ু থেকে পাঁচটি রাগ—ভৈরব, ত্রীরাগ, বসন্ত, পঞ্চম ও মেঘের সৃষ্টি কল্পনা করা যায়। শিব বা রুদ্র নাদরূপী শব্দব্রহ্ম। সংগীতকেও তাই নাদ বা গুণবের স্বরূপ বলা হয়েছে : ‘গীতং নাদাত্মকম্’। শিব-রূপী নাদ থেকে স্বর, শ্রুতি, অলংকার, রাগ-রাগিণী প্রভৃতির সৃষ্টি হয়েছে। নাদ আবার অগ্নি। সংগীতরত্নাকরে (১৩৩-৬) আছে,

দেহস্থং বহুমাহুস্তি স প্রেরয়তি মারুতম্ ॥

ব্রহ্মগ্রন্থিস্থিতঃ সোহথ ক্রমাদুর্ধ্বপথে চরন্ ॥

নাভিস্থংকণ্ঠমূর্ধাশ্চোষাবিভাবয়তি ধ্বনিম্ ॥

* * *

নকারং প্রাণনামানং দকারমনলং বিহুঃ ॥

জাতঃ প্রাণাগ্নিসংযোগান্তেন নাদোহভিধীয়তে ॥

অগ্নি কামকলারূপিণী কুণ্ডলিনী। কুণ্ডলিনী মাহুষের মনের অবচেতন স্তর (sub-conscious mind)। স্বতরাং কল্পনা করা যায় যে, পাঁচটি রাগের সৃষ্টি নাদ তথা মাহুষের অবচেতন মন (মূলধার) থেকে হয়েছে। মাহুষ তার মন বা কল্পনা (সৃষ্টির ইচ্ছা) দিয়ে পাঁচটি রাগ কেন—অসংখ্য রাগ ও রাগিণী সৃষ্টি করে। নটনারায়ণরাগ গৌরীদেবীর মুখ থেকে সৃষ্টি। দেবীও আসলে নাদরূপিণী কামকলা কুণ্ডলিনী এবং অবচেতন মন। মোটকথা সমস্ত রাগের সৃষ্টি এক নাদ অর্থাৎ মাহুষের অবচেতন মন তথা কল্পনা তথা ইচ্ছাশক্তি-রূপ অগ্নি (heat-energy) ও প্রাণবায়ুর সংমিশ্রণে হয়েছে।

এ’টি বৈদাস্তিকী তথা ঔপনিষদিকী ধারণা। এ’ছাড়া সংগীতে তান্ত্রিকী ও পৌরাণিকী ধারণারও স্থান আছে। শিব-শক্তি কিংবা লক্ষ্মী-নারায়ণ থেকে ছ’ রাগ ও ছত্রিশ অথবা ত্রিশ (কিংবা বিভিন্ন) রাগিণী সৃষ্টি হয়েছে ও এ’কাহিনীর মূলে যে ভারতবর্ষের নিজস্ব ও ঐতিহ্যবাহী আধ্যাত্মিক ধারণা নিহিত তা’ স্পষ্ট বোঝা যায়। শাক্তদেব সংগীত-রস্বাকরের স্বরাদ্যায়ে সংগীতের কারণ ‘নাদ’-এর স্বরূপ-বিশ্লেষণ ক’রে বলেছেন : “অস্তি ব্রহ্ম চিদানন্দং স্বয়ং জ্যোতির্নিরঞ্জনম্।” দর্পণকার দামোদর রাগসৃষ্টির প্রসঙ্গে বলেছেন : “শিবশক্তিসমাযোগাদ্রাগাণাং সম্ভবো ভবেৎ”।

আগলে স্বরগঞ্জার বিচিত্র ভংগি থেকে বিচিত্র রাগের সৃষ্টি। অতীতে মাহুষের সমাজ যত উন্নতির পথে অগ্রসর হয়েছে ততই তার বৌদ্ধিক ও বোধির বিকাশ অধিক প্রসারিত হয়েছে। সমাজবাসী মাহুষ তার প্রতিভা দিয়ে রাগ-রাগিণী ও সংগীতের যাবতীয় উপকরণ সৃষ্টি করেছে। কিন্তু সৃষ্টি করাতেই শুধু বুদ্ধি কিংবা প্রতিভার সার্থকতা নয়, তার সত্যকার অমুভূতিতেই বরং সেই সার্থকতা নির্ভর করে। ললিতকলা সংগীতের মাধ্যমে মাহুষ পৃথিবীর মাটিতে চায় অপাথিব আনন্দের অধিকারী হ’তে, আর তারি জন্ম তার সংগীতের সার্থক কল্পনা ও সাধনা।

খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়াকার দিকে মুনি ভারতের নাট্যাশাস্ত্রে ১৮টি জাতিরাগের পরিচয় পাই। ভারত শুদ্ধ ৭টি+বিকৃত ১১টি জাতিরাগের উল্লেখ করেছেন। শুদ্ধ ৭টি জাতিরাগের উল্লেখ রামায়ণের যুগেও পাই : শ্রীরামচন্দ্রের রাজসভায় ঋষি বাল্মীকির শিষ্য কুশী-লব শুদ্ধ সাতটি জাতিরাগে লীলায়িত ক’রে রামায়ণ গান করেছিলেন। ভারত নাট্যাশাস্ত্রে যে ১৮টি জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন সেগুলি ষড়্জ ও মধ্যম এই দু’টি গ্রাম (ancient scales) থেকে বিকাশ লাভ করেছে। জাতিরাগগুলি অংশ, গ্রহ ও ত্রাসাদি দশটি লক্ষণের দ্বারা নিয়মিত ও সেই পরিশুদ্ধ রাগগুলি গান্ধর্ব বা মার্গ সংগীতের অন্তর্ভুক্ত।

বৃহদ্দেশীকার মতংগ গীতি, সাধারণীগীতি, রাগগীতি ও ভাষাগীতিভেদে রাগগুলিকে

ভাগ করেছেন। (১) গীতি ৭টি—শুদ্ধা, ভিন্নকা, গোড়িকা, রাগ, সাধারণী, ভাষা ও বিভাষা। (২) সাধারণীগীতির মধ্যে শক (সিখীমানদের জাতীয় স্বর—বিদেশী), ককুভ, হর্মাণপঞ্চম (‘হর্মাণ’-শব্দটিও বিদেশী ব’লে মনে হয়), রূপসাধারিত, গান্ধারপঞ্চম, ষড়্জকৈশিক অন্তর্ভুক্ত। (৩) রাগগীতির মধ্যে টক্ক (টংকা), সৌবীর, মালবপঞ্চম, ষাড়ব, মালবকৌশিক, বোট (ভোটদেশ তথা ভূটানের আমদানী), হিন্দোলক ও টক্ককৈশিক। (৪) ভাষাগীতির মধ্যে (১) টক্করাগে—ত্রাবণ প্রভৃতি ১৬টি দেশীরাগ, (২) সৌবীররাগে—সৌবীরী প্রভৃতি ৪টি দেশীরাগ; (৩) পঞ্চমরাগে—আভীরী প্রভৃতি ৮টি (এদের মধ্যে দাক্ষিণাত্য, অন্ধ্রদেশীয় আন্ধ্রী, গুজরী প্রভৃতি আঞ্চলিক রাগ আছে); (৪) ভিন্নষড়্জরাগে—বিশুদ্ধাদি ২টি দেশরাগ (এর মধ্যে কালিন্দী, পুলিন্দী বা পুলিন্দীকা প্রভৃতি আঞ্চলিক রাগ আছে), (৫) মালবকৌশিকরাগে—শুদ্ধাদি ৮টি; (৬) বোটরাগে—মঙ্গলা; (৭) হিন্দোলকে—বেসরী প্রভৃতি ৫টি দেশীরাগ ও (৮) টক্ককৈশিকে—ত্রাবিড়ী, মালবা ও ভিন্নললিক। (?) এই তিনটি রাগ।

সোমেশ্বরের মতে ৬টি রাগ—শ্রী, বসন্ত, ভৈরব, পঞ্চম, মেঘ ও নটনারায়ণ। চালুক্যরাজ (?) সোমেশ্বর ১১শ-১২শ শতকের গুণী। মেঘরাগের উল্লেখ ঠিক সেই সময়ে পাওয়া যায়। কিন্তু এর আগে মল্লারের পরিচয় পাই। পার্শ্বদেবের ‘সংগীতসময়সার’-নির্দেশিত রাগসংখ্যা আমরা এই গ্রন্থের গোড়ার দিকে দিয়েছি, স্বতরাং তার আর এখানে পুনরুল্লেখ করলাম না।

পার্শ্বদেবের রাগ-পরিচয় বিস্তৃত। তিনি গ্রামরাগ হিসাবে শুদ্ধ, ভিন্নক, গোড়, বেসর, সাধারিত (বা সাধারণ) ও উপরাগ এবং যাষ্টিকের মতামুযায়ী আরো ১৫টি জনকরাগের পরিচয় দিয়েছেন। প্রকৃতপক্ষে পার্শ্বদেব ও পার্শ্বদেবের মতো গ্রামরাগ, উপরাগ, রাগ, ভাষা, বিভাষা, অন্তরভাষা, রাগাংগ, ভাষাংগ, ক্রিয়াংগ ও উপাংগ ভেদে রাগগুলিকে ভাগ করে পরিচয় দিয়েছেন। সংগীত-রত্নাকরে বিদেশী রাগ হিসাবে শক, শকতিলক, বোট, তুরুক্কতোড়ী, তুরুক্কগোড় প্রভৃতি রাগের পরিচয় আছে। এঁছাড়া দক্ষিণদেশজাত রাগের (দাক্ষিণাত্য, আন্ধ্রী, ত্রাবিড় প্রভৃতি) উল্লেখ তো আছেই। পার্শ্বদেব যাষ্টিক ও কোহলাদি প্রাচীন শাস্ত্রীদের উল্লিখিত সংগীত-উপকরণেরও পরিচয় দিয়েছেন।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) ছুরকমভাবে রাগশ্রেণীর পরিচয় দিয়েছেন : (১) প্রথম—ভূপাল, ভৈরব, শ্রী, পটমঞ্জরী, নাট, বঙ্গাল, বসন্ত ও মালব, (২) দ্বিতীয়—শ্রী, পঞ্চম, মেঘ, নটনারায়ণ ও ভৈরব। মকরন্দকার রাগ-রাগিণী-পুত্র ইত্যাদি বর্ণীকরণ স্বীকার করেছেন। কাব্যপ্রকাশকার মন্মটাচার্য কর্ণাট (কানাড়া?), নাট, মল্লার বা মেঘমল্লার, দেশাক, মালব ও বসন্ত—এই ৬টি রাগ স্বীকার করেছেন ও তাঁর মতে রাগিণী

তথা জন্মরাগের সংখ্যা $৬ \times ৬ = ৩৬$ টি। রাগার্ণবের মতে ভৈরব, পঞ্চম, নট, মল্লার, গোড়মালব ও দেশাধ্য—এই ৬টি রাগ \times ৫টি ক'রে রাগিণী $= ৬ + ৩০ = ৩৬$ টি রাগ-রাগিণী। রাগার্ণবের অভিমত দামোদর সংগীতদর্পণে উল্লেখ করেছেন। রাগার্ণবে কতকগুলি রাগের নাম বিকৃত ব'লে মনে হয়। পঞ্চমসারসংহিতায় নারদ (৩য়) মালব, মল্লার, শ্রী, বসন্ত, হিন্দোল ও কর্ণাট—এই ৬টি রাগ ও প্রতিটি রাগের ৬টি ক'রে রাগিণী বা জন্মরাগ স্বীকার করেছেন $= ৬ \times ৬ = ৩৬ + ৬ = ৪২$ টি রাগ। পঞ্চমসার-সংহিতাকার কানাড়া, গুর্জরী, পাহিড়া (পাহাড়ী), মারহাটী প্রভৃতি আঞ্চলিক রাগেরও নাম উল্লেখ করেছেন।

পণ্ডিত কল্লিনাথ যদিও সংগীত-রত্নাকরের ভাণ্ড রচনা করেছেন, তবু রাগরূপের বেলায় শাঙ্গদেবের বর্ণনা ঠিক পুরোপুরিভাবে সমর্থন করেন নি। বরং রাগের পরিচয়ে তাঁর নিজস্ব একটি মতবাদ ছিল, আর তার জ্ঞান আজও সংগীতসমাজে কল্লিনাথের অভিমতটি বেঁচে আছে।

কল্লিনাথ (১৪৬০ খৃ) শ্রী, পঞ্চম, ভৈরব, নটনারায়ণ ও বসন্ত—এই ৬টি রাগ ও প্রতিটি রাগের ৬টি ক'রে জন্মরাগ তথা $৬ + ৬ \times ৬ = ৪২$ টি রাগ স্বীকার করেছেন। তাঁর বর্ণনায় ভৈরবের জন্মরাগ কর্ণাট ও কানাড়া ভিন্ন ভিন্ন রাগ। রাগনামগুলির মধ্যে শ্রীরাগের জন্মরাগ বরোরাজী, পঞ্চমের জন্মরাগ হস্তস্তরেতহা, মেঘরাগের জন্মরাগ দেবতীর্থী, দিবালী, নটনারায়ণের জন্মরাগ ত্রিবংকী, রামা এবং বসন্তের জন্মরাগ ধাংকী (টংকী ?) রাগগুলির নাম কতটুকু পরিশুদ্ধ তা' নির্ণয় করা দুঃসাধ্য।

শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক অর্দ্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় এসিয়াটিক সোসাইটিতে রক্ষিত মেঘকর্ণের (১৫০২ খৃ) 'রাগমালা' (MS. No. 1195 [211]) গ্রন্থ থেকে রাগ ও রাগিণীদের নামোল্লেখ করেছেন। মেঘকর্ণ রাগ-রাগিণী-পুঞ্জ-বর্গীকরণ স্বীকার করেছেন। তাঁর মতে ভৈরব, মালকোশ, হিন্দোল, দীপক, শ্রী ও মেঘ এই ৬টি রাগ, প্রত্যেকের ৫টি ক'রে পঞ্চী ও ৮টি ক'রে পুঞ্জ, স্তত্রাং সর্বশুদ্ধ জনক ও জন্ম রাগসংখ্যা $৬ + (৬ \times ৫) = ৩০ + (৬ \times ৮) = ৪৮ = ৮৪$ টি। রাগগুলির মধ্যে ভৈরবের পঞ্চী—বঙগালী ও পুঞ্জ—বঙগাল—এই বিভাগ বা পরিচয় একটু অভিনব রকমের। এঁছাড়া মিষটাংগ, চন্দ্রকায়, ভ্রমর, কোংকর বা খোংকর, শুভ্রাংগ, বর্ধন, হেমল, কুরভ, কোকণী, জলজ্বর প্রভৃতির নাম ও পরিচিতিও নূতন এবং কতটুকু প্রামাণিক তা' নির্ধারণ করা অসম্ভব।

পণ্ডিত লোচন-কবি (রাগতরংগিণী), রামায়ত ('স্বরমেলকলানিধি'), পুণ্ডরীকবিট্ঠল ('রাগমালা'), পণ্ডিত সোমনাথ ('রাগবিবোধ'), দ্বয়নারায়ণদেব

(‘হৃদয়কৌতুক’ ও ‘হৃদয়প্রকাশ’), বেকটমথী (‘চতুর্দণ্ডীপ্রকাশিকা’) প্রভৃতির রাগ-সম্বন্ধে পূর্বেই আলোচিত হয়েছে। দামোদর ‘সংগীতদর্পণ’-গ্রন্থে হুম্মন্নতে যে রাগ ও রাগিণীদের উল্লেখ ও বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন তার কিছু আলোচনা করতে আমরা চেষ্টা করব। দামোদর তথাকথিত শিবমত, রাগার্ণব প্রভৃতি ছাড়াও তদানীন্তনকালে প্রচলিত ২০টি রাগের নামোল্লেখ করেছেন। যেমন,

শ্রীরাগনট্টো বঙ্গালো ভাষমধ্যমষাড়বো।

রক্তহংসশ্চ কোলহাসঃ প্রভবো ভৈরবো ধ্বনিঃ ॥

মেঘরাগঃ সোমরাগকামোদো চাম্রপঞ্চমঃ।

স্রাতাং কন্দর্পদেশাখ্যো কুকুভান্তশ্চ কৈশিকঃ।

নট্টনারায়ণশ্চেতি রাগা বিংশতিরীরিতাঃ ॥

শ্রী, নট্ট, বঙ্গাল (১ম), বঙ্গাল (২য়), ভাষ, মধ্যমষাড়ব, রক্তহংস, কোলহাস, প্রভব, ভৈরব, ধ্বনি, (ভৈরবধ্বনি ?), মেঘ, সোম, কামোদ (১ম), কামোদ (২য়), কন্দর্প, চাম্রপঞ্চম, দেশাখ্য, কৈশিককুকুভ ও নট্টনারায়ণ।

॥ হুম্মন্নতে রাগ ও রাগিণীদের নাম ॥

- ১। ভৈরব—মধ্যমাদি (তথা মধুমাধবী), ভৈরবী, বঙ্গালী, বরাটী (বা বরাটিকা) ও সৈন্ধবী,
- ২। মালবকৌশিক—তোড়িকা বা তোড়ী, খম্বাবতী, গৌরী, গুণক্ৰী (গুণকিরী) ও ককুভা,
- ৩। হিন্দোল—বেলাবলী, রামক্ৰী (রামকিরী), দেশাখ্য, পটমঞ্জরী ও ললিতা (ললিত),
- ৪। দীপক—কোদরী (কেদারিকা), কানাড়া, দেশী, কোমোদী ও নাটিকা,
- ৫। শ্রীরাগ—বাসন্তী (বাসন্তিকা), মালবী, মালশ্রী, ধনশ্রী ও আসাবরী,
- ৬। মেঘ—মল্লারী, দেশকারী, ভূপালী, গুর্জরী ও টংকী।

হুম্মন্নতে রাগসংখ্যা ৬টি+রাগিণী ৫টি ক’রে $৬ \times ৫ = ৩০$, মোট ৩৬টি রাগ ও রাগিণী। পূর্বে উল্লিখিত হয়েছে যে, শাস্ত্রী হুম্মন্ন রাগ-রাগিণী-পুত্র-রূপ বর্ণীকরণ স্বীকার করতেন ও সেই হিসাবে রাগ (পুরুষ) ও রাগিণী (স্ত্রী) এ’ভাবে রাগগুলির পরিচয় দিয়েছেন। রাগগুলির সৃষ্টির ব্যাপারে তিনি শিব ও শক্তির প্রসংগ উল্লেখ করেছেন : “শিবশক্তি সমাযোগাত্মাণাং সম্ভবো ভবেৎ”।

॥ ২ ॥

॥ পণ্ডিত লোচন-কবির রাগতরংগিনীতে (দ্বারভংগা-সংস্করণ)
হনুমন্মতে রাগ-রাগিনীর বর্ণনা (মধ্যদেশভাষা) ॥

ভৈরবঃ কৌশিকশ্চৈব হিন্দোলো দীপকস্তথা ।

শ্রীরাগো মেঘরাগশ্চ ষড়্ভেতে হনুমন্মতাঃ ॥

॥ তত্র প্রথমং ভৈরবঃ ॥ ১

জটাজুটতটগংগ বসনসিত অংগ ভূঅংগম,

বরদ করদ কৃতদেববরদ বাহনচট্টিজংগম ।

আসনগজবরখাল ধবলশশিভাল বিরাজই ।

—প্রভৃতি

॥ অথ দ্বিতীয়ঃ কৌশিকঃ ॥ ২

পীতবসন সিতদমন হেমসম রূপ মনোহর,

বীরসিরোময় মালগরৈগছি হোত ভয়ংকর ।

করতল কলিত করাল কাল করবাল কৃতাদর,

বীর বীরকৃতসেব বীরসঅোং করত যুদ্ধবর ॥

—প্রভৃতি

॥ অথ হিন্দোলঃ ॥ ৩

রূপগর্বযুত খর্বগর্ব হিমধাম সমানন,

গন্ধর্বাধিক সর্বকলা বিজ্ঞাকুলকানন ।

নটবর কলিতস্ববেশ বিমল পারাবত-সুন্দর,

কুণ্ডল ললিত কপোল লোল হিন্দোল পুরন্দর ॥

—প্রভৃতি

॥ অথ দীপকঃ ॥ ৪

কুন্দধবল অভিরাম-ধাম পরজংক-সুশোভন,

সুতীতামেং নকতাএ হিআগছি মোন মহাধন ।

রমনিহুতী জেছি ঠাআর তহাপলিকা মেং সমাগম,

রতিপতি আতুর চতুর চারুগতি গীতি মহাতম ॥

—প্রভৃতি

॥ অথ শ্রীরাগঃ ॥ ৫

তুরএকন্ধপরহথ সখবৃষভাদিক সুরগন ।
 এহিরঅরনতন তেজরংগ সুরতিরিঙ্গত রন ॥
 দগ্ধর্মন্তরিপুদগ্ধর্মদমন কন্দগ্ধর্মদমন হুতি,
 বসনসোন্মধরধীর বীরপল্লব সোহতশ্রুতি ।
 সিরিরাগরাগ ভূপতিরমণ নুপতিরূপ জগবিদিত অতি ॥
 —প্রভৃতি

॥ অথ মেঘরাগঃ ॥ ৬

নীলকমলদল বিমল নীল নীলিমগুণসাগর ।
 হাস কুসুম-রুচি-রুচির চারু নারীবর নাগর ॥
 গীতবদন রনমগন জোবি জীবন ধনদানী ।
 নারি নগর চহুআর কবছ কামিনি বনমানী ॥
 চাতক চাহত চোঞ্চ ভরি নীর জাসোংকরি কাকুকত ।
 নাদ-নগর মনমাদ ঘন চন্দ্র হৃদএ হুহুমন্তমত ॥

॥ অথ ভৈরব-রাগিণ্যঃ ॥

বংগালী মধুমাধবী অণ্ডর বরাড়ী ভানি ।
 স্ফর ভৈরবী সেধবী ভৈরবোকে তিঅ জানি ॥
 বংগালী মধুমাধবী বরাড়ী ভৈরবী তথা ।
 সিন্দুরেতাস্ত পঞ্চম্বা ভৈরব য বরস্বিয়ঃ ॥

॥ অথ কৌশিক-রাগিণ্যঃ ॥

টোড়ীআ থম্বাবতী গআরী গুণকী থারি ।
 ককুভ গুণকরী কবিকহী কআশিক তীঅ বিচারি ॥
 —প্রভৃতি

টোড়ী থম্বাবতী গৌরী ককুভাগুনকধ্যপি ।
 এতাস্ত পঞ্চরাগিণ্যঃ কৌশিকস্ত বরস্বিয়ঃ ॥

॥ অথ হিন্দোলস্ত ॥

বেলাআল দেসাথ অরু রামকরী সুবিশাল ।
 ললিতা অআ পটমঞ্জরী হএ হিন্দোলকী বাল ॥
 —প্রভৃতি

বেলাবলী চ দেশাথো রামকর্যুত্তরা ললিত্ ।
পটমঞ্জরী চ পঠৈতা হিন্দোলস্ত বরস্বিয়ঃ ॥

॥ অথ দীপক-রাগিণ্যঃ ॥

কেদারা কানরা চৈব দেশীকামোদকে তথা ।
বিহাগরা ইতিথ্যাতা দীপকশ্চৈব বল্লভা ॥
কেদারা অথো কানরা দেশী অো কামোদ ।
বনৌ বিহাগর রাগিনী দীপককী মনমোদ ॥

॥ অথ শ্রীরাগ-রাগিণ্যঃ ॥

ঋতুপতি মালঅো মালশ্রী ধন্য ধনা শ্রীজান ।
আসাবরী ভরী রসন শ্রীকে পাঞ্চঅোপ্রাণ ॥

* * *

বসন্তা মালবা চৈব মালবশ্রী চ ধনাসিরী ।
অসাবরী চ পঠৈতাঃ শ্রীরাগস্ত বরস্বিয়ঃ ॥

॥ অথ মেঘরাগ-রাগিণ্যঃ ॥

মলারী দেশিকা চৈব ভূপালী টঙ্ককে তথা ।
দক্ষিণা গুজরীচৈব বারিদস্ত বরস্বিয়ঃ १

* * *

॥ ইতি শ্রীলোচনশর্মাধিরচিতায়াং রাগতরংগিণ্যাং
রাগিণীমূর্তি-নিরূপণমাম দ্বিতীয়স্তরংগঃ ॥



॥ ভৈরবরাগ ॥

(ক) মধ্যমাদি, (খ) ভৈরবী, (গ) বংগালী, (ঘ) বরাটী, (ঙ) সৈন্ধবী।

ত্রয়োদশ পরিচ্ছেদ

॥ হনুমন্মতে রাগ-রাগিণীদের বিবরণ ॥

১ ॥ ভৈরব ॥

ভৈরবরাগ হিন্দীতে ‘ভৈরো’ (ভয়রো) নামে পরিচিত । রাগের নাম ‘ভৈরব’ কেন রাখা হ’ল তা’ সঠিকভাবে বলা কঠিন । তবে এই রাগের ধ্যানক্লোকে শিবের মূর্তিকেই বর্ণনা করা হয়েছে দেখা যায় : “গংগাধরঃ শশিকলা তিলকস্থিনেত্রঃ” বা ‘ভস্মাংগলিপ্তাবয়বঃ * * ত্রিশূলহস্তো বৃষভাধিরূঢ়ঃ’ প্রভৃতি । শিবের অহুচরকেও ‘ভৈরব’ নামে অভিহিত করা হয়, যেমন মহাকাল-ভৈরব, পঞ্চানন-ভৈরব প্রভৃতি । মধ্যযুগীয় ধ্যানমন্ত্রে ভৈরবরাগের যে বর্ণনা পাওয়া যায় : ‘ডমরুত্রিশূলধারী পদ্মগহারী * * দ্বুতশি-গংগোহতিজটোহজ্জিনবিকটো’ প্রভৃতি, তাতে স্বয়ং শিবেরই পরিচয় দেওয়া হয়েছে ব’লে মনে হয় । ‘স্বয়ং শিব’ বলতে তন্ত্রশাস্ত্রের ধারণা আবার দু’রকম : (১) সদাশিব ; (২) মহাকাল । আসলে শিবের এ’টুকু বিকাশ একমাত্র পরমশিবের নিগুণ ও সগুণাত্মক নাম বা উপাধি, অর্থাৎ একেরই স্বরূপে ও বিকাশে দুই নাম ও রূপ । বর্তমান কালীমূর্তির সংগে আমরা মহাকাল তথা বিশ্ববৈচিত্র্যের অধিষ্ঠাতা ও নিয়ামক মহাকাল-শিবের প্রতিমূর্তি দেখি, নিগুণ বা স্বরূপ-শিব সদাশিবের আসন শূন্য থাকে । পৌরাণিক শিব বা শংকর ত্রিমূর্তির অগ্রতম মহেশ্বর— যিনি ধ্বংস বা প্রলয়ের অধিষ্ঠাতা দেবতা । সংগীতশাস্ত্রে শিব কিন্তু পৌরাণিক শিবের প্রতিচ্ছবি নন, তিনি বেদান্তোক্ত অদ্বয়-ত্র্যক্ষের প্রতীক, অথবা তত্ত্বোক্ত সগুণ-ত্র্যক্ষের প্রতিচ্ছবি । সংগীত-সাধক স্বরের মাধ্যমে শিব-ভৈরবের অর্চনা করেন, তাঁর উদ্দেশ্য পরমপ্রাপ্তি-রূপ মুক্তি লাভ করা, ধ্বংসের লীলাবৈচিত্র্য তাঁর প্রত্যক্ষের বিষয় নয় । ‘ভৈরবরাগ’ কল্যাণময় পরমশিবের প্রতীক, শব্দময় তার মূর্তি বা রূপ । সংগীতশাস্ত্রকার ‘শব্দব্রহ্ম’ বলেও তাঁর অভিধান দিয়েছেন ।

ভৈরবরাগ যে শিবের প্রতীক তার ইংগিত পাই রাগের ‘সন্ধিপ্ৰকাশ’ অভিধান থেকে । এখনো ভৈরবকে আমরা ‘সন্ধিপ্ৰকাশ-রাগ’ বলি । রাত্রি ও দিনের মধ্যবর্তী কালের নাম ‘সন্ধি’ ও এই সন্ধিকে প্রকাশ অথবা সন্ধির সন্ধান দেয় যে রাগ সংগীতশাস্ত্রে তারই নাম ‘সন্ধিপ্ৰকাশ-রাগ’ । সন্ধিপ্ৰকাশ-রাগকে মেলপ্রবেশক রাগও বলে, কারণ কতকগুলি রাগের আলাপের পর অত্যাগ্ৰ রাগ আরম্ভ করার প্রস্তুতি বা ক্ষেত্র রচনা করে সন্ধিপ্ৰকাশ-রাগ । ভৈরবরাগের সন্ধিপ্ৰকাশই ধর্ম সন্ধে বলা যায়,

বৈদিক সাহিত্যে শিবের অপর নাম সূর্য বা অগ্নি। সূর্য বা অগ্নির আর এক নাম বিষ্ণু। বিশ্ববৈচিত্র্যের পরমকল্যাণ বিধান করেন সূর্য, কেননা বিশ্বের স্থিতি, বৃদ্ধি ও জীবন সকল-কিছুর বিধায়ক তেজস্বান সূর্য বা আদিত্য। অগ্নি সূর্যেরই প্রতীক, তাই অগ্নিকে ‘পৃথিবীস্থ সূর্য’ বলা হয়। শিব ও সূর্য অভিন্ন ব’লে রাত্রির অন্ধকার দূর করবার শক্তি উভয়েরই আছে। সূর্যপ্রতীক অথবা সূর্যের অভিন্ন কল্যাণময় শিবকেই ভৈরবরাগ বলে কল্পনা করা হয়, আর তারি জ্ঞা রাত্রির অবসান ও দিনের আগমন এই সন্ধিক্ষণে ভৈরবরাগের আলাপ করা হয়। আলাপের উদ্দেশ্য রাত্রি-রূপ জড়তা দূর করা অথবা মৃত্যুর বৃকে নূতন জীবন ও নূতন চেতনাকে আহ্বান জানানো। নবপ্রভাতের নূতন সূর্যকে আমন্ত্রণের আরতি ও প্রণাম জানানোর স্তব বা রাগই ‘ভৈরব’।

মুক্তি ও শাস্তি-বিধানের অগ্রদূত ব’লে পরবর্তীকালে ভৈরবকে ‘ভৈরব আদিরাগঃ’—প্রথম বা আদিরাগ বলি হয়েছে। শিব আদিরস শৃংগারের জীবন্ত প্রতিমূর্তি, আর তারি জ্ঞা তিনি ধ্বংশ বা প্রলয়ের পরিবর্তে নবসঞ্জিবনী সৃষ্টির অধিনায়ক। নচেৎ ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে দেখা যায়, ভৈরবরাগের আবির্ভাবের পূর্বে হিন্দোল, সৈন্ধবী, ককুভা, মালকৌশিক, সৌবীর, বোট, টক্ক প্রভৃতি অভিজাত দেশীরাগ বিকাশ লাভ করেছে। মতংগ তাঁর পূর্বাচাৰ্গণের মধ্যে কস্তপের প্রমাণবাক্য উদ্ধৃত ক’রে উল্লেখ করেছেন,

টকুরাগশ্চ সৌবীরস্তথা মালবপঞ্চমঃ ।

ষাড়বো বোট্টরাগশ্চ তথা হিন্দোলকঃ পরঃ ॥

টককৈশিক ইতুতুস্তথা মালবকৈশিকঃ ।

এতে রাগাঃ সমাখ্যাতা নামতো মুনিপুংগবৈঃ ॥

এখানে ভৈরবরাগের নামের উল্লেখ নাই, স্তবরাং প্রাচীনতার দিক থেকে আদিরাগের কৌলিগ্ন ও সম্মান ভৈরবের পাওয়া সমীচীন নয়। তবুও পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে ‘ভৈরব আদিরাগঃ’ কিংবা পণ্ডিত লোচন রাগতংগিণীতে ‘ভৈরবো রাগসত্তমঃ’ কেন উল্লেখ করেছেন স্মৃদশীমাত্রের তা’ অস্বাভাবনের বিষয়। মনে হয় (১) প্রথমতঃ মহাশিবের প্রতিনিধি হিসাবে শাস্তি ও পরমকল্যাণের জাগ্রত প্রতীক ব’লে ভৈরবকে তাঁরা ‘আদিরাগ’ বা ‘রাগসত্তম’ বলেছেন, ও (২) দ্বিতীয়তঃ রাত্রির অবসানে প্রভাত-সূর্যকে আমন্ত্রণ জানানোর ‘প্রথম’ রাগহিসাবে তাঁরা ভৈরবকে আদিরাগের সম্মান দিয়েছেন।

প্রকৃতপক্ষে ‘রাগ’ হিসাবে ভৈরবের উল্লেখ ৫ম-৭ম খৃষ্টাব্দের প্রামাণিক গ্রন্থ বৃহদেদীতে পাওয়া যায় না। তবে মতংগ তাঁর গ্রন্থে চোদ্দটি ঔড়ব বা ঔড়বিত তানের

পর্ষায় ভৈরব ও ক্রামদের (কামোদ ?) নামোল্লেখ করেছেন : “ভৈরবঃ ক্রামদশ্চব
 আকুণ্ঠোহঙ্কশ পালকঃ । * * ইতি মধ্যমগ্রামে ঔড়ুবিততাননামানি চতুর্দশ” (—বৃহদ্দেশী,
 ত্রিবাল্লম সং, পৃ° ২৮) । ‘ক্রামদ’ সম্ভবতঃ ‘কামদ’ তথা ‘কামোদ’ নামের অপভ্রংশ ।
 মুর্ছনা থেকে রাগের সৃষ্টির কথা আমরা জানি, কিন্তু তান থেকে রাগের বিকাশের
 কথা আমাদের কাছে একটু অদ্ভুত ব’লে মনে হয় । তবে তানে সাতটি স্বরের আরোহণ
 আর মুর্ছনায় সাত স্বরের আরোহণ ও অবরোহণ দুই থাকে—এই যা প্রভেদ ।
 মতংগও মুর্ছনা ও তানের ভেদের কথা উল্লেখ ক’রে বলেছেন : “নহু মুর্ছনা-তানয়োঃ
 কো ভেদঃ” । মুর্ছনা ও তানে সামান্য ভেদ বা পার্থক্য আছে বটে, কিন্তু তানকে
 মুর্ছনার অংগ, অংশ বা অপর রূপও বলা যায় ! মতংগ তানের প্রসঙ্গে তার পাশাপাশি
 মুর্ছনার বিবরণ দিয়েছেন এবং উভয়ের অভেদ আশংকা ক’রে তিনি বলেছেন :
 “মুর্ছনাতানয়োর্ভেদস্ত প্রতিপাদিতস্তাং” । সুতরাং মতংগ তানের প্রসঙ্গে ভৈরব ও
 ক্রামদ বা কামদ বা কামোদের নাম উল্লেখ করলেও প্রকারান্তরে রাগের পূর্বাভাসের
 ইংগিত দিয়েছেন ব’লে মনে হয় । তা’ ছাড়া একথাও ঠিক যে, মতংগোক্তর
 সংগীতশাস্ত্রীরা সকলে প্রায় ভৈরবের রূপের পরিচয় দিয়েছেন ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত
 ঔড়বজ্রাতি হিসাবে । মতংগও ‘ভৈরব’-তানের পরিচয় দিয়েছেন ধৈবত-ঋষভ-বজ্রিত
 ঔড়বজ্রাতি হিসাবে : “ইতি মধ্যমগ্রামে ধৈবত-ঋষভহীনৌড়ুবিততাননামানি” । ভৈরব
 ও ক্রামদের বেলায় স্পষ্ট বজ্রিত স্বরের উল্লেখ না থাকলেও মধ্যমগ্রামের ঔড়ব তানের
 লক্ষণ একরকম হওয়াই স্বাভাবিক । সুতরাং অহুমান করা যায় যে, বৃহদ্দেশীতে
 স্পষ্টভাবে ‘রাগ’ হিসাবে ভৈরবের উল্লেখ না থাকলেও তানের ছদ্মবেশে রাগ ভৈরবের
 প্রচলন থাকা তখন বিচিত্র নয় । কেননা মতংগের পরেই খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ
 অব্দের গুণী পার্শ্বদেব স্পষ্টভাবে ভৈরবের সংগে সংগে তার অংগ বা ভাবারাগ হিসাবে
 ভৈরবীরও পরিচয় দিয়েছেন । সুতরাং পার্শ্বদেবের অভ্যুদয়ের পূর্বে ভৈরবের প্রচলন
 ভারতীয় সমাজে ছিল একথা অহুমান করা যায় । অনেকে ‘নাট্যালোচন’ গ্রন্থে শালঙ্ক
 বা শালঙ্কশ্রেণীর ‘নারদভৈরবী’-রাগের উল্লেখ ক’রে বলেন ভৈরবীর সৃষ্টি ভৈরব
 রাগেরও আগে, কেননা ‘নাট্যালোচন’-গ্রন্থটি রচিত হয় আনুমানিক ৮৫০-১০০০ খৃষ্টাব্দে,
 সুতরাং মনে করা যায় নাট্যালোচন সংগীতসময়সারের পূর্ববর্তী গ্রন্থ (?) । সংগীত-
 সময়সারে ভৈরব ও ভৈরবী দু’টি রাগের একসঙ্গে উল্লেখ আছে, কিন্তু তার পূর্ববর্তী (?)
 নাট্যালোচনে ‘নারদভৈরবী’-রাগের পরিচয় আছে, কিন্তু (শুধু) ভৈরবের নাই । সুতরাং
 মনে করা যেতে পারে যে, ভৈরবীর সৃষ্টি ভৈরবের আগে । কিন্তু আসল সমস্তা দাঁড়ায়
 নাট্যালোচন ও সংগীতসময়সারের সঠিক রচনাকাল নিয়ে । সতাই যদি ‘নাট্যালোচন’
 গ্রন্থটি সংগীতসময়সারের পূর্বে রচিত বা সংকলিত হয় তবে ভৈরবী তথা নারদভৈরবীকে

ভৈরবের পূর্বস্ৰষ্ট রাগ ব'লে স্বীকার করতে হয়, কিন্তু নানান কারণে নাট্যালোচনের রচনাকাল সঠিক নির্ধারিত ব'লে ধরে নেওয়া কঠিন, তাই নিঃসন্দেহে ভৈরবীকে ভৈরবের পূর্ববর্তী রাগ বা রাগিণী হিসাবে গ্রহণ করা যায় কিনা চিন্তার বিষয়। শ্রদ্ধেয় শ্রীঅরুণকুমার গঙ্গোপাধ্যায় নাট্যালোচনের পূর্ববর্তীতা স্বীকার ক'রেই ভৈরব ও ভৈরবীর প্রসঙ্গে যে ঐতিহাসিক আলোচনা করেছেন তা' সত্যই অপূর্ব ও মূল্যবান। রাগ-রাগিণীর নাম-রহস্যের প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন : “প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রের সংস্কৃতভাষায় লিখিত গ্রন্থাবলীর ধারাবাহিক কালক্রম আলোচনা করিলে দেখা যায় যে, ভৈরব-রাগের পূর্বে ভৈরবী-রাগিণীর আবির্ভাব বা প্রচলন হইয়াছে। ‘ভীরবা’ নামে এক প্রাচীন আদিমজাতি বা ‘জন’ বা ‘গণ’ (tribe) ভারতে বাস করিত, সম্ভবতঃ তাহারা ভারতের অনার্য আদিমনিবাসী ছিল, ক্রমশঃ আৰ্যজাতির ক্রমবিবৰ্ধমান কলেবরে স্থান পাইয়া তাহাদের স্বতন্ত্র অস্তিত্বের লোপ হইয়াছে। সারদাতনয়ের ‘ভাবপ্রকাশন’ গ্রন্থে ‘ভীরবা’-জাতির উল্লেখ পাওয়া যায়। শকার, অভীর, চণ্ডাল, পুলিন্দ এবং শবর জাতিদের সহিত এক পংক্তিতে ভীরবাজাতির উল্লেখ করা হইয়াছে। সুতরাং ‘ভীরবা’-জাতি কোনও অনার্য আদিমজাতি বলিয়া বোধ হয়। সম্ভবতঃ এই ‘ভীরবা’-জাতির মধ্যে প্রচলিত রাগিণী বলিয়া ‘ভৈরবী’ (ভৈরবরাগও) এই নামকরণ হইয়াছে। * * শৈবধর্মের বহুল প্রচারের যুগে ‘ভৈরব’ বা ‘শিবাণী’-র ভজনগীতির প্রয়োগে ব্যবহৃত হইয়া ‘ভৈরব’-রাগ ও ‘ভৈরবী’-রাগিণী শিবপূজার ভক্তিবাদে বিজড়িত হইয়া সম্মান ও গৌরবের আসন প্রাপ্ত হইয়া তাহাদের প্রাচীনকালের অনার্যজাতি হইতে উৎপত্তির ইতিহাস বিশ্বতির ঘননিকার অন্তরালে লুপ্ত করিয়াছে। তাহার পরে আসিলেন হিন্দু-সংগীতের পুরাণকার ও প্রতিমাকারক (Iconographer)। এঁরা আসিয়া রাগ-রাগিণীর দেবতাময় রূপের ধ্যান রচনা করিলেন। ভৈরবরাগের মূর্তি কল্পিত হইল শিবের ভৈরব-রূপ অমূসরণ করিয়া। * * রাগ-রাগিণীর উদ্ভবের ইতিহাস আলোচনা করিলে দেখা যায়, ভৈরবরাগ ‘আদিরাগ’ তো নহেই, পরন্তু অনেক রাগ-রাগিণীর পরে আর্ধ-সংগীতে স্থান পাইয়াছে”। তিনি আরো বলেছেন : “শৈবধর্ম-সম্প্রদায় ও শিবপূজার সহিত জড়িত হইয়া একাধিক রাগিণী সুপ্রচলিত আছে। যথা (১) কেদার, (২) কেদারিকা*, (৩) হরশৃংগার, (৪) শংকরাভরণ (৫) শংকরা, (৬) দুর্গা। সংগীতপ্রিয় শিবভক্তেরা আপন ইষ্টদেবতার নামে তাহাদের প্রিয় রাগিণীর নামকরণ করিয়া ভজনগীতির ব্যবহারে প্রয়োগ করিয়াছেন”।

এখন যদি ধরে নেওয়া যায় যে, হিমালয়ের পার্বত্য-অঞ্চলের আদিম-অধিবাসী ভিরবাজাতি থেকে ভৈরব ও ভৈরবীর আভিজাত কুলিন রূপের সৃষ্টি হয়েছে, তা'হ'লে

একথা ঠিক যে, পার্বত্যবাসীদের স্বরের অধিষ্ঠাতা দেবতা শিব হওয়াই সমীচীন। এটাই সাধারণের বিশ্বাস যে, হিমালয়ের কৈলাসপর্বত শিবের বাসস্থান ও পার্বত্যবাসীরা প্রায় সকলেই ছিল শিবের উপাসক। প্রাচীন বোটরাগের জন্মস্থানও নাকি ভোটদেশ ভূটানে তথা তিব্বতে। তিব্বতবাসীরা অধিকাংশই শিবের উপাসক ও তন্ত্রমার্গী। বোটরাগের পরিচয়ে শাক্তদেব সংগীত-রত্নাকরে ভবানীপতি শিবের সংগে বোটরাগকে সম্পর্কিত করেছেন। যেমন,

বোটঃ স্তাং পঞ্চমীষড়্জমধ্যমাভ্যাং গ্রহাংশ-পঃ ॥

* * * *

অন্তেহ্লুঃ গ্রহরে গেয়ো হাশ্বশৃঙ্গারয়োঃ স্বতঃ ।

উৎসবে বিনিযোক্তব্যো ভবানীপতিবল্লভঃ ॥

তাছাড়া বোটরাগ শিব তথা মৃৎলায়ক ও কলাপবাচক ব'লে মৃৎলগীতিতে কৈশিকীর মতো বোটরাগেরও ব্যবহার হ'ত : “কৈশিক্যাং বোটরাগে বা মৃৎলং মৃৎলৈঃ পঠৈঃ”। স্মতরাং বোটরাগের মতো পার্বত্য ভিরবাজ্ঞাতিদের নামাংকিত রাগ ভৈরবও যে ভবানীপতি শিবের সংগে সম্পর্কিত হ'য়ে শিব-রূপে কল্পিত হবে এতে আর আশ্চর্য কি !

ভৈরবরাগের ক্রমবিকাশের রূপ কি ধরনের ছিল ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে তার বিচার করলে দেখি নাট্যালোচনে ‘নারদভৈরবী’-রাগের উল্লেখ থাকলেও ভৈরবীর নিজস্ব রূপের পরিচয় সেখানে ঠিক পাওয়া যায় না। নাট্যালোচনকার সাংক্শেপী হিসাবে ললিত, বসন্ত, গুর্জরী, গোপকিরী, রামকীরী, দেশবরাটী, বংগাল, দেশাগ বা দেশাখ্য, কর্ণাট, মালব প্রভৃতি রাগের সংগে ‘নারদভৈরবী’-র নামোল্লেখ করেছেন। নাট্যালোচনে রাগের বিভাগপদ্ধতিও একটু বিচিত্র রকমের। নাট্যালোচনের রচনাকাল যদি ১৫০—১০০ খ্রিষ্টাব্দ (এর পাণ্ডুলিপি এসিয়াটিক সোসাইটির [কলিকাতা] সংগ্রহশালায় রক্ষিত আছে, পৃষ্ঠা নং ১১১, ই. ১৫৮) হিসাবেই গ্রহণ করি তবে পূর্ববর্তী গ্রন্থকারদের রচনাকালীন সংগে তার ঠিক মিল পাওয়া যায় না। কোহল, যাষ্টিক, কশ্যপ, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি পূর্বাচার্যদের প্রমাণবাক্যের কথা না হয় ছেড়েই দিলাম, কিন্তু মতংগও বৃহদ্দেশীতে রাগগুলিকে ঠিক শুদ্ধ, সাংক ও সন্ধি শ্রেণী হিসাবে ভাগ করেন নি। প্রাচীন বিভাগ-পদ্ধতিতে ভাষা, বিভাষা, অন্তরভাষা কিংবা রাগাংগ, ভাষাংগ, উপাংগ, ক্রিয়াংগ প্রভৃতি বিভাগশৈলীই লক্ষ্য করা যায়। শুদ্ধাদি গীতিভেদেও রাগ-বিভাগপদ্ধতির পরিচয় পাওয়া যায়। মতংগ অবশ্য ছ'রকমভাবে রাগের বিভাগীকরণের পরিচয় দিয়েছেন। নাট্যালোচনের তথাকথিত পরবর্তী গ্রন্থ (?) সংগীতসময়সারে রাগাংগ, ভাষাংগ, উপাংগ ও ক্রিয়াংগ এই বিভাগধারারই অনুসরণ করা হয়েছে। সংগীতসময়সারের পরবর্তী গ্রন্থ সংগীত-রত্নাকরেও “গ্রামরাগোপরাগরাগভাষাভাষাভাষাভাষাভাষাবিবেকাখ্যং” কিংবা

পঞ্চগীতির মাধ্যমে “গীতয়ঃ পঞ্চ শুদ্ধা চ ভিন্না গোড়ী চ বেসরা, সাধারণীতি” প্রভৃতি বিভাগনীতি অমুসৃত হয়েছে। তাই বৃহদেদ্বী ও সংগীতসময়সারের তথাকথিত অন্তর্বর্তী গ্রন্থ নাট্যালোচনে শুদ্ধ, সালংক ও সন্ধি এই বিভাগীকরণের পদ্ধতি বা শৈলী কতটুকু প্রাচীন অথবা প্রাচীনতার অমুর্বর্তন করেছে সে’ বিষয়ে যথেষ্ট সন্দেহ আছে, আর তারি জ্ঞান নাট্যালোচনে ‘নারদভৈরবী’-রাগটির প্রসঙ্গ আপাততঃ বাদ দিলে আমরা দেখি যে ভৈরব ও ভৈরবীর স্তূৰূপের পরিচয় প্রথমে পার্শ্বদেবই তাঁর সংগীতসময়সারে দিয়েছেন। পার্শ্বদেব গ্রন্থের দ্বিতীয় অধিকরণে রাগ-উপরাগ বা কার্য-কারণ-রাগের প্রসঙ্গে প্রথমে ভৈরবীকে ভৈরবের অংশ তথা অংগ বলেছেন :

যথা ভৈরবজাতায় ভৈরব্য্য অংশকঃ পুনঃ।

ভৈরবে যদি বর্তেত কার্যংশ ইতি কথ্যতে ॥

অবাস্তব ও কার্য ভেদে অংশ আবার দু’রকম। গ্রন্থের তৃতীয় অধিকরণে পার্শ্বদেব ভৈরব ও ভৈরবীর জাতির পরিচয়ে বলেছেন : (১) “ভৈরব-শ্রীরাগো-রি-প-হীনো * * ইতি বিংশতি রাগাংগরাগাঃ”; (২) “মধ্যমাদি চ তোড়ী চ বসন্তো ভৈরবস্তথা, * * রাগাংগানি বিদুৰ্দ্ধাঃ। * * ভ্রাতৃশ্চৈব ভৈরবী, অমী রাগা নিগন্তস্তে উপাংগানীতি কোবিদৈঃ”। ভৈরব ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ, দেবপূজার উদ্দেশ্যে প্রার্থনায় এই রাগের ব্যবহার হ’ত। পার্শ্বদেব বলেছেন,

ভিন্নষড়্জসমুদ্ভূতো ম-গ্রাসো ধাংশভূষিতঃ।

সমস্বরো রি-প-ত্যক্তঃ প্রার্থনে ভৈরব স্মৃতঃ ॥

ভিন্নষড়্জ থেকে উৎপন্ন ব’লে ভৈরব ভিন্নষড়্জের জ্ঞরাগ। ভৈরবের অংশস্বর—ধৈবত ও গ্রাসস্বর—মধ্যম। ভিন্নষড়্জের পরিচয় দিয়ে শার্ভভৌম বলেছেন,

ষড়্জোদীচ্যবতীজাতো ভিন্নষড়্জো রিপোঙ্খিতঃ।

ধাংশগ্রহো মধ্যমাস্ত উত্তরায়াত যুতঃ ॥

* * * *

হেমন্তে প্রথমে যামে বীভৎসে সন্ধানকে।

সার্বভৌমোৎসবে গেয়ো * * ॥

ভিন্নষড়্জরাগ ষড়্জোদীচ্যবতী-জাতিরাগ থেকে বিকাশ লাভ করেছে, স্মৃতরাং জাতিরাগের জ্ঞরাগ ব’লে গ্রামরাগের আসনে তা’ অধিষ্ঠিত। ভিন্নষড়্জের অংশ ও গ্রহ—ধৈবত, গ্রাস—মধ্যম। ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতি এবং দেবপূজার অংশরূপে সার্বভৌম-উৎসবে ব্যবহারের-উপযোগী রাগ। ভৈরবের গঠন ও প্রকৃতি যে সে’ তার জনকরাগ ভিন্নষড়্জ থেকে পেয়েছে তা’ বোঝা যায়। উৎসব ও প্রার্থনার কল্যাণময় পরিবেশ এই উভয় রাগের (জনক-জ্ঞ) সংগে জড়িত।

ভরত নাট্যশাস্ত্রে (কাশী সং, ২৮শ অঃ) ষড়্জোদীচ্যবতী-জাতিরাগের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন,

ষড়্জোদীচ্যবতী চৈব ষড়্জগ্রামসমাশ্রয়া ॥

পঞ্চস্বর। * * * ।

* * * * *

ষড়্জশ্চ মধ্যমশ্চৈব নিষাদো ধৈবতস্তথা ॥

অংশগ্রহাস্ত চত্বারঃ ষড়্জোদীচ্যবতীশ্রিতাঃ ।

মুনি ভরতের নাট্যশাস্ত্র থেকে জানতে পারি যে, জাতিরাগগুলিতে একটির অধিক (তিনটি, চারটি বা পাঁচটি পর্যন্ত) অংশ বা বাদী স্বর থাকত এবং গ্রহ ও অংশ প্রায় একই স্বর এবং তারা একই অর্থে ব্যবহৃত হ'ত, আর তারি জন্ম ভরত ষড়্জোদীচ্যবতীর অংশ ও গ্রহ—ষড়্জ, মধ্যম, নিষাদ ও ধৈবত বলেছেন। সংগীত-রত্নাকরে শার্ঙ্গদেব জাতিরাগের পরিচয়ে এগুলির আরো বিশদ পরিচয় দিয়েছেন (স্বরাদ্যায়, জাতিপ্রকরণ)। ষড়্জোদীচ্যবতী ষড়্জগ্রামের অন্তর্গত পাঁচ স্বরের ('পঞ্চস্বর') ঔড়বজাতির রাগ। সুতরাং দেখা যায় যে, এই জাতিরাগের জন্মরাগ ভিন্নষড়্জ ও ভিন্নষড়্জের জন্মরাগ ভৈরব ষড়্জোদীচ্যবতীর জাতি ও প্রকৃতিকে গ্রহণ করেছে। 'বৃহদ্দেশী'-গ্রন্থে মতংগ ভিন্নষড়্জ-গ্রামরাগ থেকে বিশুদ্ধা, দাক্ষিণাত্য প্রভৃতি ন'টি দেশীরাগের সৃষ্টি বলেছেন :

বিশুদ্ধা দাক্ষিণাত্য। তু গান্ধারী তদন্তরম্ ।

শ্রীকণ্ঠীচৈব পৌরালী মাণ্ডগালী সৈন্ধবী তথা ॥

কালিন্দী চ পুলিন্দী চ ভিন্নষড়্জোদভবা নব ।

এখানে কিন্তু ভৈরব বা ভৈরবীর নাম নাই। শার্ঙ্গদেবও ষড়্জোদীচ্যবতীকে ঋষভ-বর্জিত ষাড়ব এবং ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত ঔড়ব এই উভয় জাতির রাগ (জাতিরাগ) বলেছেন : "রি-লোপাং ষাড়বন্মতম্, ঔড়বং রি-ধ-লোপেন ধৈবতেতংশে ন ষাড়বম্"। গ্রাসস্বর—মধ্যম কিংবা ষড়্জ ও ধৈবত (৬।৭৮-৭৯)। ঔড়বত্বে বর্জিত-স্বরের বেলায় ষড়্জোদীচ্যবতীর সংগে ভিন্নষড়্জ ও ভৈরবের পার্থক্য বোঝা যায়, নচেৎ বেশীর ভাগ অংশে কার্ধ-কারণ বা জন্ম-জনক সম্পর্কযুক্ত এই রাগগুলির মধ্যে বেশ একটি ঐক্য ও লামোর যোগসূত্রের নিদর্শন পাওয়া যায়।

এখন ভৈরবরাগের একটি ধারাবাহিক যোগসূত্রের সন্ধান পাওয়া গেল। বৃহদ্দেশীতে 'তান' হিসাবে ভৈরবও ঋষভ-ধৈবত-বর্জিত ঔড়ব এবং সে'দিক থেকে ষড়্জোদীচ্যবতী-জাতিরাগের সংগে তার যথেষ্ট মিল আছে, কেননা ষড়্জোদীচ্যবতীও ঋষভ-ধৈবত-বর্জিত ('ঔড়বং রি-ধ-লোপেন') ঔড়ব। সুতরাং বৃহদ্দেশীতে ভৈরব

তানের ছদ্মবেশে ‘রাগ’ কিনা অল্পসন্ধানযোগ্য। সংগীতসময়সারে (৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ খৃ) ভৈরব ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত ঔড়ব রাগ।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) রাগ-রাগিণী বিভাগ-পর্ধ্যায়ে ভৈরবকে ‘পুরুষ’-রাগ বলেছেন : “পুরুষাঃ স্মৃতাঃ”, কিন্তু দুঃখের বিষয় সম্পূর্ণ, ষাড়ব কিংবা ঔড়ব অথবা পুরুষ-স্ত্রী-লক্ষণের পরিচয় দেবার সময় তিনি ভৈরবীর নামোল্লেখ করেছেন, অথচ ভৈরবের স্বররূপের ও জাতির কোন পরিচয় দেন নি। আচার্য মন্মট সংগীতরত্নাবলীতে কর্ণাটকে আদিরাগ হিসাবে গ্রহণ করেছেন, সেখানে ভৈরবরাগের কোন উল্লেখ করেন নি, কিন্তু বসন্তরাগের প্রথম রাগিণী হিসাবে ভৈরবীর পরিচয় দিয়েছেন। মন্মটচাচ্য খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ অব্দের গুণী, কাজেই তাঁর সময়ে ভৈরবরাগ ভারতীয় সমাজে যথেষ্ট বিস্তার লাভ করেছিল। কিন্তু যে-কোন কারণে ভৈরবকে তিনি আলোচনার মধ্যে গ্রহণ করেন নি, কিন্তু তার জন্ম তাঁর রাগ-বিভাগীকরণপদ্ধতিকে কিছু অভিনব বা তাঁর আবির্ভাব-কালকে খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ অব্দের আরো পূর্ববর্তী বলা যাবে না। আহুমানিক খৃষ্টীয় ১২শ অব্দে রাজা নান্দদেবও সরস্বতীহৃদয়ালংকারে ১০টি ভাষারাগের অগ্ৰতম হিসাবে ভৈরবীর পরিচয় দিয়েছেন হিন্দোলী, সাবেরী, আঙ্কালী, পল্লবী (পহলবী) প্রভৃতির সংগে, কিন্তু ভৈরবরাগের কোন উল্লেখ করেন নি। এর দ্বারা প্রমাণ হয় না যে, খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ অব্দে ভৈরবীর আদরই ছিল সমাজে, আর ভৈরবরাগ ছিল অপ্রচলিত। কেননা প্রায় ১২শ খৃষ্টাব্দের অগ্ৰতম সংগীতজ্ঞানী সোমেশ্বরদেব জনকরাগ হিসাবে ভৈরবের পরিচয় দিয়েছেন। ভৈরবী, গুর্জরী, রামক্ৰী, গুণক্ৰী, বঙ্গালী ও সৈন্ধবী ভৈরবের জন্মরাগ।

শাক্তদেব ভৈরব ও শুদ্ধভৈরবের পরিচয় দিয়েছেন ভিন্ন ভিন্ন ভাবে ও তা’থেকে অহুমান হয়, শুদ্ধভৈরব ‘ভৈরব’ থেকে রূপে, রসে ও বিকাশে বেশ পৃথক। তা’ছাড়া তিনি ভৈরবকে ভিন্নষড়্জ থেকে বিকশিত ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত ঔড়বজাতির রাগ বলেছেন : “ভৈরবন্তঃসমুদ্ভবঃ ধাংশো মাত্তো রি-প-ত্যক্তঃ প্রার্থনায়াম্ সমস্বরঃ”। ভৈরবের অংশ—ধৈবত ও গ্রাস—মধ্যম। পার্শ্বদেবের মতো তিনি ভৈরবকে প্রার্থনার সংগে সম্পর্কিত করেছেন। যেমন পার্শ্বদেব বলেছেন : “প্রার্থনে ভৈরবঃ স্মৃতঃ” ও শাক্তদেব বলেছেন : “প্রার্থনায়াম্ সমস্বরঃ”। কিন্তু শাক্তদেব শুদ্ধভৈরবকে সম্পূর্ণজাতির বলেছেন,

ধৈবতাংশগ্রহণ্যাসংযুতঃ শ্রাং সমস্বরঃ ।

তারমদ্রোহয়মাষড়্জগাঙ্কারং শুদ্ধভৈরবঃ ॥

শুদ্ধভৈরবের অংশ, গ্রহ ও গ্রাস—ধৈবত। তার-সপ্তকের ষড়্জ থেকে মন্মট-সপ্তকের গাঙ্কার পর্যন্ত রাগের বিকাশ। ভৈরবরাগের পর্ধ্যায়ে ঐতিহ্যবাহী ধারার অহুগামী ভৈরবের ঋষভ-পঞ্চম-বর্জিত ঔড়বজাতিকেই এখানে আমরা গ্রহণ করব ও রূপভেদ হিসাবে শুদ্ধভৈরবের সম্মান দেব।

পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবল (১৭শ খৃ°) শাক্তদেবের ঋষভ-পঞ্চমহীন ঔড়ব রূপকে ভৈরবের গঠন হিসাবে গ্রহণ ক'রে বলেছেন :

ভৈরবে তু রি-পৌ নন্তৌ ধাদিমে গ্রাসমধ্যামে ।

তত্রোক্তৌ তু গ-নৌ তৌত্রৌ কোমলৌ ধৈবতঃ স্মৃতঃ ॥

গান্ধার ও নিষাদ ত্রীত্র অর্থে শুদ্ধগান্ধার ও কোমল-ধৈবতের ব্যবহার । অহোবলের কোমল-ধৈবতের-স্থান রোহিণী-শ্রুতির ওপর ও মদন্তী-শ্রুতিতে পূর্ব-ধৈবতের (শুদ্ধ) স্থিতি । নিষাদকেও তিনি পূর্ব-নিষাদ ও কোমল-নিষাদ এই দু'রকমভাবে সংজ্ঞা দিয়েছেন । তা'ছাড়া অহোবল কোমল ঋষভ ও ধৈবতযুক্ত এবং ত্রীত্র গান্ধার ও নিষাদ-বিশিষ্ট 'বসন্তভৈরব'-রাগের পরিচয় দিয়েছেন । ভৈরব ও বসন্তভৈরব এই উভয় রাগের আলাপের সময় প্রাতঃকাল ।

সোমনাথ (১৬০২ খৃ°) রাগবিবোধে ভৈরবকে সংপূর্ণজাতির রাগ বলেছেন : “ধাংশগ্রহ সংগ্রহঃ সংপূর্ণো ভৈরবঃ প্রাতঃ”, অর্থাৎ ভৈরব সাতস্বরযুক্ত সংপূর্ণ রাগ, ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস, প্রাতঃকালে আলাপের সময় । মনে হয়, সোমনাথ শাক্তদেবের সংপূর্ণজাতির শুদ্ধভৈরবকেই ভৈরবের আসল রূপ হিসাবে গ্রহণ করেছেন । কিন্তু সোমনাথের মতে ভৈরব আবার মেলরাগ : “ভৈরব্যাগ্‌বসন্তা * * ” । ভৈরবমেলের গঠন হ'ল : “ভৈরবমেলে শুদ্ধাঃ স-রি-ম-প-ধা অন্তরশ্চ কৈশিকিকঃ” । ভৈরবমেলে বা মেলরাগের ষড়্জ, ঋষভ, মধ্যম পঞ্চম ও ধৈবত শুদ্ধ, অন্তর-গান্ধার ও কৈশিক-নিষাদের ব্যবহার । ভৈরব, পোরবী বা পোরবিকা প্রভৃতি রাগ ভৈরবমেলের অন্তর্গত ।

রাগতরংগীকার লোচন-কবি (১৬৫০ খৃ°) ভৈরবকে গৌরী-সংস্থান বা গৌরী-মেলের অন্তর্গত বলেছেন । তোড়ীমেলের গান্ধার যখন মধ্যমের দু'টি শ্রুতিযুক্ত ও নিষাদ কাকলি-রূপে ব্যবহৃত হয় তখন তা' হয় গৌরীমেলের রূপ । লোচন পণ্ডিতের তোড়ী ও গৌরী-সংস্থান তথা বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবীমেলের মতো ছিল এবং মনে রাখা উচিত যে, লোচনের শুদ্ধমেলের রূপ বা গঠন ছিল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাকীমেলের বা মেলরাগের মতো । কিন্তু দামোদর সংগীতদর্পণে ভৈরবকে ঔড়বজাতির-রাগ বলেছেন । তিনি বলেছেন,

ধৈবতাংশগ্রহগ্রাসো রি-প-হীনত্মাগতঃ ।

ভৈরবঃ স তু বিজ্ঞেয়ো ধৈবতাদিকমূর্ছনঃ ।

বিকৃতো ধৈবতো যত্র ঔড়বঃ পরিকীর্তিতঃ ॥

ভৈরবের ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস, ঋষভ ও পঞ্চম বর্জিত, ধৈবত বা উত্তরায়ত-মূর্ছনা—ধু নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধু । বিকৃত-ধৈবতের (কোমল) ব্যবহার ।

রূপভেদে ভৈরব শুদ্ধভৈরব, শিবভৈরব বা শিবমতভৈরব, নটভৈরব, আনন্দভৈরব, অহীর বা আহীর অর্থাৎ আভীরভৈরব, জোগভৈরব, বণ্ডগালভৈরব, বসন্তভৈরব, টংক-ভৈরব, প্রভাতভৈরব প্রভৃতি আকারে বিকশিত। রূপভেদের সংখ্যা নিয়েও কিছু কিছু মতভেদ আছে, কেননা কারু মতে ৮ রকম, কারু মতে ১১ কিংবা ১২ রকমের ভৈরব।

দামোদর ভৈরবের ধ্যানরূপের বর্ণনা করেছেন,

গংগাধরঃ শশিকলাতিলকস্থিনেত্রঃ

সপৈবভূষিতভূর্গজকৃতিবাসাঃ ।

ভাস্বত্রিশূলকর এষ নৃমুণ্ডধারী

শুভ্রাম্বরো জয়তি ভৈরব আদিরাগঃ ॥

‘গজকৃতিবাসাঃ’-শব্দের অর্থ হস্তচর্ম যার বাস বা পরিধান। অনেকে ব্যাঘ্রচর্ম-পরিধান বলেন। মূর্তি-রচনায় বা কল্পনায় অনেক রকম বৈচিত্র্য লক্ষ্য করা যায় এবং মাঙ্গুষের বিভিন্ন রুচি, দৃষ্টি ও মানসিক ভাবের জগ্ন কল্পনা ও বর্ণনা বিচিত্র হওয়াও স্বাভাবিক। কিন্তু তাহলেও বর্ণনা বা ধ্যান-রচনাতেই যা পার্থক্য, আদর্শ-রূপ—দেবময় মূর্তি অটুটই থাকে। দেবী দুর্গা দ্বিভূজা, চতুভূজা, ষড়্ভূজা কিংবা দশভূজা হ’লেও হস্ত কিংবা গ্রহরণ-সংখ্যার তারতম্যে আসল চৈতন্যরূপের বা শক্তিস্বরূপের মধ্যে কোন তারতম্য দেখা যায় না, কারণরূপিণী আত্মশক্তির সকল ধরণের মূর্তি ও ধ্যানের লক্ষ্য ও আদর্শ এক। ভৈরবরাগের ধ্যানমন্ত্র ব্যাপারেও তাই। পণ্ডিত সোমনাথ রাগবিবোধে ভৈরবের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

ডমকত্রিশূলধারী পন্নগহারী সিতোলসদ্ভসিতঃ ।

বৃত্তশশিগংগোহতিজটোহজিনবিকটো ভৈরবেহসমদৃক ॥

দামোদরের ধ্যানের সংগে সোমনাথের ধ্যান-বর্ণনায় কিছু কিছু পার্থক্য আছে, কিন্তু শিবমূর্তি-কল্পনার মধ্যে কোন বৈশিষ্ট্য দেখা দেয় নি। ১৮শ শতাব্দীর সংগীতগুণী রাধামোহন সেন সংগীততরঙ্গে সরল সাবলীল ভাষায় বিচিত্রভাবে ভৈরবের রূপ বর্ণনা করেছেন ও শিবের মহিমোজ্জ্বল মূর্তিই তিনি অংকন করেছেন :

ভয়রো আদিরাগ—শিবের বেশ, শিব-অবয়ব—গুণে বিশেষ ।

ভূজংগনির্মিত শিরেতে জটা, জটায় বেড়িয়া ভূজংগ-ঘটা ।

হিল্লোল কল্লোল তরংগ বায়, ঝর ঝর গংগা ঝরিছে তায় ।

ভাল-শোভা হরিতাল-তিলকে, জ্বাংসু-কলা কপাল-ফলকে ।

আসন বসন বাঘের ছালা, দলমল দোলে মুণ্ডের মালা ।

কোটি মালাধর জিনিয়া কায়, তাহাতে বিভূতি কলংক-প্রায় ।

বৃষভবাহন করে ত্রিশূল, অক্ষির (চোখের) ভাব ঢুলু-ঢুলু-ঢুল ।

॥ বর্তমান রূপ ॥

উনবিংশ শতাব্দীর প্রথম কিংবা মাঝামাঝি সময়ে ভারতীয় সংগীতের ক্ষেত্রে ভাগাবিপৰ্য্য দেখা দিলেও তা' একটি স্মরণীয় দিন। খৃষ্টীয় অব্দের প্রথম থেকে ১৮শ খৃষ্টাব্দের শেষভাগ পর্যন্ত যে সাধারণ পরিমাপক মেল, ঠাট বা ঠাট সকল সংগীতশাস্ত্রীর অভিমত ও নীতিকে নিয়মিত ক'রে রাগের বিকাশকে বিচিহ্নভাবে শিল্পী ও শ্রোতার সমাজে উপস্থাপন করায় সাহায্য করেছিল, অকস্মাৎ ১৯শ খৃষ্টাব্দের গোড়ার দিকে (?) সে' পরিমাপের পরিবর্তন হ'ল ও সকল রাগরূপে দেখা দিল একটি নূতনতার ধারা। বর্তমান কাফীর রূপ নিয়ে সে শুদ্ধমেলের প্রভাব ছিল এতদিন অপ্রতিহত, ১৯শ খৃষ্টাব্দের সমাজে তার (শুদ্ধমেলের) স্থান অধিকার করলো বর্তমান বিলাবল-মেল ও সেই বিলাবল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির শুদ্ধমেল হিসাবে গণ্য হ'ল। শোনা যায়, মহম্মদ রেজা তাঁর 'নগমাং-ই-আসফি'-গ্রন্থেই নাকি প্রথম শুদ্ধমেল হিসাবে বিলাবলের প্রবর্তন করেন।^১

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে প্রচলিত ভৈরবের গঠন বা রূপ সাতস্বরের সমাবেশ নিয়ে সার্থক ('সংপূর্ণো ভৈরবঃ প্রাহঃ')। ভৈরবরাগ ভৈরবমেল বা থাটের (ঠাট) অন্তর্গত। ঋষভ ও ধৈবত বিকৃত তথা কোমল (রি ধ) ও বক্র, অচ্ছাদিত স্বর শুদ্ধ। বাদী—ধৈবত ও সংবাদী—ঋষভ। অনেকে মধ্যমস্বরকে বাদী বলেন। কারু কারু মতে গান্ধার—বাদী বা অংশ। ভৈরব উত্তরাংগপ্রধান ও সন্ধিপ্ৰকাশ-রাগ, গম্ভীর ও শান্ত প্রকৃতিসম্পন্ন, শান্ত, কৰুণ ও ভয়ানক রসের বিকাশ। শাস্ত্রের পরিবর্তে শৃংগারকেও ভৈরবের রস হিসাবে ধরা যায়। ভৈরব নির্বেদ বা বৈরাগ্যের প্রতিমূর্তি। তার কৰুণ-রস বিরহ-বিচ্ছেদজনিত নয়, কিন্তু নির্বেদের প্রকাশক। ভয়ানক-রসও তাই। ভয়ানক-রস এখানে ক্ষুদ্রতার ভীতি নয়, কিন্তু পরমগাম্ভীর্য ও বিশালতার উপলব্ধিতে নিজের ক্ষুদ্রতাবের প্রতি দৃষ্টিজনিত

১। "About the *Fasli* year 1224, corresponding with A.D. 1813, one Mahommed Rezzā (a nobleman of Patna according to Rājā S. M. Tagore) wrote his work called *Nagamāt-e-Āsaphi*. * * In the *Nagmāt-e-Āsaphi*, for the first time do we come across a reliable authority with *Bilāval* scale for its *shuddha* scale. This scale, as you know, is the foundation scale of our modern Hindusthāni music.* * *Nagmā* was written, it appears, in the time of Asaf-ud-dawlā, the Nawāb of Ajodhyā. The author tells us that he wrote the book after fully consulting all the available best artists of the day, probably in a conference under the presidentship of Nawāb."—*Vide A Short Historical Survey* (1934), pp. 35-36.

নির্বেদ। এই রাগে রামকিরি বা রামকীর (রামকেশী) ছায়া আসা স্বাভাবিক। আরোহণে কোমল-স্বভেদ ব্যবহার অল্প। অনেকে অবরোহণে কোমল-নিষাদের সামান্য ব্যবহার করেন মিড়ের সমাবেশ দিয়ে ও তাতে ক'রে রাগে কোমলভাবের সৃষ্টি করে। কলিঙগড়ার ছায়া ভৈরবে প্রকাশ পাওয়া অসম্ভব নয়। তাই দু'টি রাগের স্বর-বিস্তারের পার্থক্যের দিকে সজাগ-দৃষ্টি রাখা উচিত। দু'টি রাগের স্বরবিস্তারে পার্থক্য :

(১) ভৈরব—সা, রি রি সা, ধ সা রি সা, গ রি, ম গ রি, সা | সা রি সা, নি সা। ধ নি ধ প, প ধ সা, রি, গ রি, ম গ রি, প ম গ রি, গ প ম গ, গ ম রি সা প্রভৃতি।

(২) কলিঙগড়া—নি সা রি গ, গ ম গ, ধ ধ প ম গ, ম গ রি সা, প ধ নি ধ প, গ ম প ধ প ম, ম গ, ম প ম গ রি সা | নি সা গ ম, ধ ধ প ধ ম প, ধ প ম গ, ম গ রি সা প্রভৃতি।

রাগতরংগিণীর মতে কানাড়া, হিন্দোল ও পুরিয়ার সংমিশ্রণে ভৈরবের রূপ সৃষ্টি : “হিন্দোলার্ধমর্ধাধ কানরাগতোহপি চ, পুরিআতোহপি তাবং স্রাং সমাদায় তু ভৈরবঃ”। মোটকথা ভৈরব পরিশুদ্ধ অমিশ্রিত রাগ নয়, তাতেও অগ্ৰাণ্য দেশীরাগের মিশ্রণ আছে।

আরোহণ—সা রি গ ম, প ধ, নি, সা^০,

অবরোহণ—সা^০ নি ধ, প, ম গ রি, সা

পকড়^১—সা, গ, মপ, ধ, প

॥ বিস্তার ॥

I ত্ৰ সা রি রি সা, সা রি সা, ধ নি সা, নি ধ নি সা, গ ম গ রি, প ম গ রি সা, নি সা, রি রি সা, রি সা, ধ, নি, ধ প, প ধ, রি সা | সা রি সা, ম গ রি সা, নি ধ নি সা, সা রি সা ধ, রি সা ধ, নি ধ সা। প ম গ রি, রি, সা, সা রি সা।

১। ‘পকড়’ বলতে বুঝায় অল্প-সংখ্যক স্বর-সমাবেশ—যার সাহায্যে রাগরূপকে অন্যায়সে বোঝা যায়। ‘পাকড়ে নেওয়া’ (ধরে নেওয়া) থেকে ‘পকড়’-শব্দটির সৃষ্টি।

II প, প প ধ, নি সা°, সা° রি° সা°, কিংবা ম প ধ, নি সা°, নি সা°, সা° ধ, নি সা° রি° রি° সা°, নি ধ, রি° সা° নি ধ, নি ধ, ধ প, ম গ ম প, ধ, ম° গ° রি° সা°, নি ধ প, সা° নি ধ প, ম গ রি, গ ম প ম গ রি, গ প ম গ, গ ম রি সা, প ম গ রি সা, রি সা।

অনেক সময় অবরোহণে গাঙ্কারের বক্রপ্রয়োগ রাগের রূপকে আরো স্পন্দর-ভাবে প্রকাশ করে। যেমন—প ম গ, গ প ম গ, গ ম রি সা।

বিষ্ণুপুরীপদ্ধতিতে (শ্রদ্ধেয় রামপ্রসন্ন বন্দ্যোপাধ্যায়ের ‘সংগীতমঞ্জরী’ থেকে) ভৈরবের রূপ : মধ্যম—বাদী, ষড়্জ—সংবাদী। আরোহণ-অবরোহণে স্বাভাবিক (তীত্র বা শুদ্ধ) নিষাদের অধিক ব্যবহার। অবরোহণে কোমল-নিষাদ সামান্য লাগে (স্পর্শ) : সা রি গ ম প ধ নি সা°—সা° নি ধ প ম গ রি সা। কিন্তু ব্যবহার-কালে অবরোহণে এই ধরনের রীতিই দেখা যায় : সা° নি ধ প, নি ধ প, ম গ, গ প ম গ, গ ম রি সা।

দক্ষিণ-ভারতীয় ভৈরবের রূপ সংপূর্ণ-মাড়বজ্জাতি ও তীত্র বা শুদ্ধ-ধৈবতের ব্যবহার। আরোহণ—অবরোহণ : সা রি গ ম প দ নি—সা° ধ প ম গ রি, সা। বেঙ্কটমথী চতুর্দশীপ্রকাশিকায় ভৈরবের পরিচয় দিয়েছেন : “ভৈরবঃ স-গ্রহঃ পূর্ণঃ প্রাতঃকালে প্রগীয়তে”।

(ক) ॥ মধ্যমাди ॥

‘মধ্যমাди’-রাগ ‘মধুমাধবী’, ‘মধুমাভতী’ ও মধ্যমাভতী নামেও পরিচিত। ‘মাধবী’-রাগ ‘মধু-মাধবী’ থেকে যে ভিন্ন সেকথা মকরন্দকার নারদ (২য়) বলেছেন। ‘মধু’-শব্দটি বসন্তের নবজীবন ও কল্যাণের পরিচায়ক। ঋগ্বেদে (১১.১০৬-২) ও বৃহদারণ্যক উপনিষদে (৬.৩.৬) মধুমতীমূর্ত্তে স্বস্তি ও শাস্তিময়ী দৃষ্টির মতো পৃথিবী ও অন্তরীক্ষের যাবতীয় পদার্থকে ‘মধু’ তথা কল্যাণময় ও শাস্ত ব’লে চিন্তা করা হয়েছে। মধুমতী মূর্ত্তটি হ’ল :

মধু বাতা ঋতায়তে মধু ক্ষরন্তি সিদ্ধবঃ।

মাদ্বীর্ণ সস্জোষধীঃ ॥১

মধু নক্তমুতোষসো মধুমং পার্থিবং রজঃ।

মধু জৌরন্ত নঃ পিতা ॥২

মধুমাম্মো বনস্পতির্মধুমা' অন্ত সূর্যঃ ।

মাক্ষীগীবো ভবন্ত নঃ ।৩

শং নো মিত্রঃ শং বরুণঃ শং নো ভবত্বয়সা ।

শং ন ইন্দ্রো বৃহস্পতিঃ শং নো বিশ্বকরুক্রমঃ ॥৪

‘সংকর্মপারায়ণ ব্যক্তি, নদীসমূহ, ওষধিসমূহ, রাত্রি ও দিবসসমূহ, পৃথিবীর লোক, পিতৃহানীয় ছালোক প্রভৃতি মধুময় হোক, অরণ্যাদিপতি দেব আমাদের সুমিষ্ট ফল দান করুন, সূর্য আনন্দপ্রদায়ক হোন, গাভী-সকল সুখপ্রদ হোক, মিত্রদেব বরুণ ও সূর্য আমাদের সুখকারী ও আনন্দদায়ক হোন, দেবগণের পালয়িতা ইন্দ্র আমাদের সুখকারী এবং বিস্তীর্ণ পাদাবক্ষেপকারী বিশ্ব কল্যাণপ্রদ হোন’। এই হ’ল বৈদিক মধুস্তোত্র—বিশ্ব-চরাচরের কল্যাণী বাণী। মধু ওজঃশক্তি তথা তেজঃ ও নবজীবনের প্রতীক। ঋতুরাজ বসন্ত নবপ্রাণশক্তির উদ্বোধক ব’লে তাকে ‘মধুমা’ বলা হয়। মধুমাদবী বা মধ্যমাদি রাগ হিন্দোল, প্রথমমঞ্জরী, আম্রমঞ্জরী বা চ্যাতমঞ্জরী, আম্রপঞ্চমী প্রভৃতির মতো ঋতু-উৎসবের রাগ বা রাগিণী। পঞ্চম, মালবপঞ্চম, কোকিলপঞ্চম, বসন্ত, বসন্তমুখারী, বহার, বসন্তবহার, বসন্তপঞ্চম প্রভৃতি রাগ ও বসন্ত প্রভৃতি মধুঋতু-উৎসবের রাগ। বেল্লীর ভাগ এই রাগগুলি পরবর্তীকালে কৃষ্ণপূজার সংগে সম্পর্কিত হয়েছে। মধুমাধবী, মধ্যমাধবী বা মধ্যমাদি রাগকে যেমন আমরা ভৈরবরাগের অংগরাগ বা রাগিণী হিসাবে দেখি তেমনি কোন কোন গ্রন্থে আবার মেঘ, শ্রীরাগ, হিন্দোল, শুদ্ধনট প্রভৃতি রাগের সংগে একে জ্ঞরাগ বা রাগিণীরূপে জড়িত দেখি। নারদ (২য়) সংগীত-মকরন্দে (২য় পর্বায়ে) ‘মাধবী’-রাগকে শ্রীরাগের ও মধুমাধবীকে মেঘরাগের রাগিণী বলেছেন। মন্মটাচার্যের ‘মধুক্রী’ বা মধুকরী-রাগটি মেঘমল্লারের সংগে সম্পর্কিত, মধুমাধবী বা মধ্যমাদির সংগে যে এ’টি সম্বন্ধযুক্ত নয় তা’ বৃহদেদী থেকে জানা যায়। মতংগ মধুক্রী বা মধুকরীকে ককুভরাগের সম্পূর্ণজাতির জ্ঞরাগ বলেছেন : “পঞ্চমাংশা তেন বহুলা * * মধুকরী শুভা, * * এষা পূর্ণা চ সংকীর্ণা ভাষা ককুভসংভবা”। পাশ্চদেব মধুমাধবীর ভিন্ন রকমের লক্ষণ দিয়েছেন। নান্দদেবও মধুকরীকে (মধুক্রী) ভাষারাগ বলেছেন।^১ সোমেশ্বর-দেবের অভিলার্থচিন্তামণিতে মধুমাধবীকে শ্রীরাগের ও রাগনিরূপণে (শারঙ্গধর-পদ্ধতিতে উদ্ধৃত) ভৈরবের জ্ঞরাগ বলা হয়েছে। রাগমালায় পুণ্ডরীক বিট্টল মধুমাধবীকে শুদ্ধনাটের ও নারদ (৪র্থ) রাগচচারিংশে শ্রীরাগের রাগিণী ব’লে উল্লেখ করেছেন। সুতরাং দেখা যায়, মধুমাধবী বা মধ্যমাদি রাগ বা রাগিণীর সম্পর্ক

১। বৃহদেদীতে যাট্টকের অভিন্নত-অনুসারে মধুকরী বা মধুক্রী আবার হিন্দোলের ভাষা বা জ্ঞরা রাগ।

অনেকগুলি জনকরাগের সংগে জড়িত এবং তার আন্তর প্রকৃতি কল্যাণময়ী চেতনায় উদ্দীপিত।

মধ্যমাদিরাগের প্রথম আবির্ভাব দেখি পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারে। স্বতরাং অনুমান করা যায় যে, খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ অব্দের কিছু আগে ভৈরব ও ভৈরবীর সংগে দেশীরাগ মধ্যমাদি বা মধুমাবতীর প্রচলন হয়েছিল। পার্শ্বদেব সম্পূর্ণজাতির রাগাংগ-রাগশ্রেণী রাগের প্রথমেই মধ্যমাদিরাগের নামোল্লেখ করেছেন : (১) “মধ্যমাদি, শংকরাভরণ, তোড়ি * * ইতি দ্বাদশ রাগাংগ-সম্পূর্ণ-রাগাঃ”, (২) “মধ্যমাদি চ তোড়ী চ বসন্তো ভৈরবস্তথা, * * দেশাখ্যা দেশিরিত্যেতে রাগাংগানি বিহবুধাঃ”। মধ্যমাদির স্বরগঠন হ’ল : মধ্যমগ্রাম থেকে উন্নত, মধ্যমস্বর— অংশ ও গ্রহ এবং আদিস শৃংগারে তা’ লালয়িত। বাণী ও বাঁশীতে ঐ রাগের প্রয়োগ বিশেষভাবে ছিল। প্রাচীন সমাজের বিচক্ষণ সংগীতগুরুরা (বীণা ও বংশীবাদকরা) মধ্যমাদি বা মধুমাবীকে মঙ্গল বা কল্যাণের প্রতীক তথা কল্যাণবিধায়ক রাগ হিসাবে সকলের প্রথমে বাঁণা কিংবা বাঁশীতে আলাপ করে তারপর অভিক্রটি মতো অন্য রাগের আলাপ করতেন। এ’থেকে বোঝা যায় প্রাচীন সমাজে (খৃষ্টীয় অব্দের গোড়ার দিকে পর্যন্ত) মধ্যমাদিরাগের সমাদর কি ধরনের ছিল। পার্শ্বদেবের লক্ষণশ্লোক হ’ল :

মধ্যমগ্রামসমুভূতা মধ্যমাংশগ্রহাষিতা ॥

মধ্যমাদিরিতি খ্যাতা শৃংগারে বিনিযুক্তাতে।

এতামেব প্রযুক্ত্যাদৌ বৈণিকা বাংশিকাস্তথা ॥

পশ্চাদভিমতং রাগং প্রকুবন্তী বিচক্ষণাঃ।

পার্শ্বদেব বলেছেন, মধ্যমগ্রাম থেকে বিকাশ লাভ করেছে ব’লে রাগের নাম ‘মধ্যমাদি’। পার্শ্বদেব মধ্যমগ্রামকে গ্রামরাগ বলেছেন : “মধ্যমাদিং লক্ষয়তি * * তস্মান্মধ্যম-গ্রামরাগাহুত্বেনো যন্তাঃ”। রস শৃংগার। শৃংগার অত্যন্ত প্রাচীন রস। নাট্যাশাস্ত্রে ভরত আদিস হিসাবে শৃংগাররসের পরিচয় দিয়েছেন। শাস্ত্ররসের তখন (খৃষ্টীয় অব্দের গোড়ার দিকে) বিকাশ হয় নি। কল্যাণময়ী সৃষ্টির মর্মকথাই শৃংগার-রস। শৃংগারের পরিচয় দিতে গিয়ে ভরত নাট্যাশাস্ত্রে (৬৪৬) বলেছেন : “তত্র শৃংগারো নাম রতিস্থায়ীভাবপ্রভাব উজ্জলবেদ্যস্বকঃ। * * বিপ্রলম্বকৃতস্ত নিবেদয়ানি * ” প্রভৃতি। শৃংগারের সার্থকতা ঋতু, মালাদি সেবায়। এর প্রয়োগেও মাদুর্যের প্রকাশ একান্ত প্রয়োজন : “মধুরৈশ্চাংগবিকারৈস্তস্তাভিনয়ঃ প্রযোক্তব্যঃ”। মধ্যমাদি বা মধুমাবীতে শৃংগাররসের প্রকাশ থেকে বোঝা যায় এ’রাগটি ‘মধু’ তথা মাদুর্য, লালিত্য ও শাস্তিময় ভাবের পরিবেশ নিয়ে ঋতু-উৎসবের উদ্দেশ্যে গীত বা প্রযুক্ত হ’ত।

শাদ্‌দেব সংগীত-রত্নাকরে মধ্যমাদিকে মধ্যমরাগ থেকে উদ্ভূত বলেছেন। পার্শ্বদেব একথারই উল্লেখ করেছেন। খৃষ্টীয় ১ম অব্দের নারদাশিষ্কায় নারদ (১ম) ষাড়ব, কৈশিক, কৈশিকমধ্যম, ষড়্‌জগ্রাম প্রভৃতির সংগে মধ্যমগ্রামরাগের নামোল্লেখ করেছেন। মধ্যমরাগের পরিচয়প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন,

গান্ধারস্থাপিপত্যেন নিষাদস্ত গতাগতৈঃ ।

দৈবতন্ত চ দৌর্বল্যান্ মধ্যমগ্রামমুচ্যতে ॥

টীকাকার ভট্টশোভাকর এর আরো প্রাঞ্জলভাবে ব্যাখ্যা দিয়েছেন। শাদ্‌দেব রাগাদ্যায়ের ৬৮—৭০ শ্লোকে মধ্যমগ্রামরাগের পরিচয়-প্রসঙ্গে বলেছেন : হ্যস্ত ও শৃংগার রসে এই রাগ লীলায়িত। গ্রীষ্মকালের প্রথম প্রহরে মধ্যমগ্রামরাগের আলাপের সময়। এই গ্রামরাম গান্ধারী ও মধ্যমা জাতিরাগ থেকে উদ্ভূত, মধ্যম—হ্যাস, মন্দ্র-ষড়্‌জ—অংশ ও হ্যাস, সৌবীরীমূর্ছনার দ্বারা নিহত। মধ্যমগ্রামের প্রথম মূর্ছনার নাম সৌবীরী—ম প ধ নি সা° রি° গ°—গ° রি° সা° নি ধ প ম। মধ্যমাদি বা মধু-মাধবী এই মধ্যমগ্রামরাগ থেকে বিকাশ লাভ করেছে : “তদুদ্ভবা, মধ্যমাদির্মগ্রহাংশা”। মধ্যমাদির মধ্যমস্বর—অংশ ও গ্রহ। মধ্যমগ্রামরাগের লক্ষণে শাদ্‌দেব যেখানে “প্রথমে যামে ঋবগ্ৰীতৈঃ” বলেছেন সেখানে কল্লিনাথ সেই “ঋবগ্ৰীতৈঃ”—শব্দের অর্থ করেছেন :

ঋবগ্ৰীতৈ ইতি সর্বমপি লিংগ-বিপরিণামেন গ্রাহম্ ।

বিশেষলক্ষণাদেব জ্ঞাত্তা জনকাদভেদোৎবগন্তব্যঃ ।

‘লিংগ-বিপরিণাম’ বলতে জন্ম-জন্মকের ভেদ বা পরিবর্তন বোঝায়। কিন্তু এই অর্থের দ্বারা কল্লিনাথের বক্তব্য মোটেই সুস্পষ্ট হয় নি এবং এ’রকম অস্পষ্টতা রত্নাকরের টীকার প্রায় বহুস্থানেই দেখা যায়।

পণ্ডিত রামামত্যা (১৭৫০ খৃ°) স্বরমেলকলানিধিতে মধ্যমাদিকে সংপূর্ণজাতির পরিবর্তে ঋষভ ও দৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতি রাগ বলেছেন। মধ্যমস্বর—অংশ, গ্রহ ও হ্যাস। তিনি রাগের পরিচয় দিয়েছেন :

মধ্যমাদি-র্ম-গ্রহাংশো ম-হ্যাসো রি-ধি-বজ্রিতঃ ।

ঔড়বঃ পশ্চিমে যামে দিনস্তা পরিগীয়তে ॥

ভৈরবরাগের রাগিণী মধ্যমাদির আলাপের সময় এখানে কিছুটা পরিবর্তিত দেখা যায় : ‘পশ্চিমে যামে দিনস্তা’,—পূর্বে যামে তথা প্রাতঃকালে বা দিনের প্রথমভাগে নয়। খৃষ্টীয় ১৬শ-১৭শ অব্দের দক্ষিণী সংগীতগুণী পুণ্ডরীক বিট্টঠেলের পরিচয়-ব্যাপারে মধ্যমাদির এই পূর্ব-সময়ের ব্যতিক্রম দেখা যায়, কেননা তিনি বলেছেন : “প্রাতঃ প্রমুজ্যতে স মধ্যমাদিঃ”। তবে রামামত্যের মতো তিনি মধ্যমাদি বা মধুমাধবীকে

ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগই বলেছেন : “মাংশান্তকো ম-গ্রহকো রি-দাশ্চঃ”; অর্থাৎ মধ্যম—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। পণ্ডিত সোমনাথও (১৬০৯ খৃ) এই মতের পরিপোষক। তিনি বলেছেন : “অ-রি-ধো মাংশ-গ্রাসগ্রহঃ প্রগে মধ্যমাদিরূদ্-গেয়ঃ”। ‘অ-রি-ধো’ বলতে ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতি, মধ্যম—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। রাগতরংগীগীকার পণ্ডিত লোচন (১৬৫০ খৃ) মধ্যমাদির কোন পরিচয় দেন নি, হুতরাং তাঁর একান্ত অমুরাগী হৃদয়নারায়ণদেবও তাঁর ‘হৃদয়কৌতুক’-গ্রন্থে মধ্যমাদির কোন উল্লেখ করেন নি। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় ‘হৃদয়প্রকাশ’-গ্রন্থে তিনটি বিকৃত স্বরের পথ্যে নারায়ণদেব মধ্যমাদিরাগের পরিচয় দিয়েছেন।

পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে মধ্যমাদিকে প্রাতঃকালের রাগ বলেছেন, তার গান্ধার ও ধৈবত-বজ্রিত, হুতরাং ঔড়বজ্রাতি। এখানে লক্ষ্য করার বিষয়, যে মধ্যমাদি ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত ছিল, তা’ এখন ঔড়বজ্রাতির রাগ বলে পরিচিত হ’লেও তার বজ্রিত স্বর-দুটির মধ্যে একটির পরিবর্তন ঘটেছে, কেননা অহোবল ঋষভ ও ধৈবতের পরিবর্তে গান্ধার ও ধৈবত-বজ্রিত বলেছেন। ‘রাগতত্ত্ববিবোধ’-গ্রন্থে শ্রীনিবাসও মধ্যমাদিকে গান্ধার-ধৈবত বজ্রিত বলেছেন। পারিজাতকর মধ্যমাদির লক্ষ্য দিয়েছেন, মধ্যমাদৌ-গ-ধৌ-নস্তৌ মূর্ছনা মধ্যমাদিকা।

তত্ত্বশাস্ত্রাঃ প্রোক্তা রি-ম-নয়ো মুনীশ্বরৈঃ ॥

মধ্যম তথা সৌবীরীমূর্ছনা দ্বারা মধ্যমাদিরাগ নিয়ন্ত্রিত। সৌবীরীমূর্ছনার রূপ—ম প দ নি সা° রি° গ°—গ° রি° সা° নি দ প ম। গান্ধার ও ধৈবত-বজ্রিত, হুতরাং মধ্যমাদির আরোহণ ও অবরোহণ—ম প নি সা° রি°—রি° সা° নি প ম। মুনীশ্বর (কোন ভরত ?) ঋষভ, মধ্যম ও নিবাদকে অংশস্বর বলেছেন (এখানে মুনীশ্বরের অভিমত গ্রাহ্য কিনা বিচারের বিষয়)। দক্ষিণ-ভারতীয় সংগীতপদ্ধতির নূতন পথপ্রদর্শক আচার্য বেঙ্কটমথী (১৬২৮-৭২ খৃ) মধ্যমাদিকে গান্ধার ও ধৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন ও সন্ধ্যাকালে তার আলাপের সময় বলে নির্দিষ্ট করেছেন :

মধ্যমাদিস্ত রাগোহয়ং মধ্যমগ্রহসংযুতঃ।

গ-ধ-লোপাদৌড়ুবঃ স্ত্রাং সাংকালে চ গীয়তে ॥

স্বরসংখ্যায়, অংশে বা বাদীস্বরে, জাতিতে ও সময়ের বিচিত্র পরিবর্তনে যুগের ও রুচির পরিবর্তন শুধু মধ্যমাদির বেলায় নয়, সকল রাগের প্রকৃতি ও গঠন-ব্যাপারেও লক্ষ্য করার বিষয়।

পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে মধ্যমাদির রূপে বিকল্প স্বীকার করেছেন : মধ্যমাদি সাত স্বরের সংপূর্ণজাতির বা ঋষভ-ধৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ। তবে দামোদর সংপূর্ণজাতির পক্ষপাতী বলে মনে হয়। তিনি বলেছেন,

মধ্যমাদিশ্চ রাগাংগা গ্রহাংশ্চাসনধ্যমা ।

সপ্তস্বরৈস্ত গাতব্যা মধ্যমাদিকমুচ্চনা ।

সংপূর্ণা কথিতা তদজ্জৈঃ (?) রি-ধ-হীনা কচিন্মতা ॥

দামোদর মধ্যমাদির ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

পতাসহ সংপরিরভ্য^১ কামং

সংচুম্বিতাগ্রা কমলায়তাক্ষী ।

স্বর্ণহ্রাতিঃ^২ কুম্ভুমলিপুদেহা

সা মধ্যমাদিঃ কথিতা মুণীন্দ্রেঃ ॥

সংগীততরংগকার রাধামোহনের রচিত ধ্যানের মর্মার্থঃ মধ্যমাদি বা মধুমাধবী-সারংগ কণকবর্ণা, পীতবসনা ও চঞ্চল-চকিত-নয়না। তিলকূলে যেমন শিশিরবিন্দু মিশ্রিত থাকে তেমনি মধ্যমাদির নাদাগ্রে মুক্তাশোভিত। নায়কের সংগে তিনি আলিঙ্গন-বন্ধা ও চুম্বনরতা।

॥ বর্তমান রূপ ॥

মধ্যমাদি কাঙ্ক্ষামেলের অন্তর্গত। গান্ধার ও ধৈবত-বজ্রিত। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে, পারিজাতকার অহোবল একে গান্ধার-ধৈবত-বজ্রিত ঔড়রজ্জাতির রাগ বলেছেন। দিবা দ্বিপ্রহরে আলাপের সময়। ঋষভ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী। পণ্ডিত অহোবল নাকি নিষাদকে বাদী তথা অংশ বলেছেন। পূর্বাংগে পঞ্চম ও ঋষভ এবং উত্তরাংগে নিষাদ ও পঞ্চমের মধ্যে সংগতি। তরংগকার রাধামোহনের মতে মধ্যমাবতী (১) মালশ্রী, মল্লার ও শুদ্ধ কল্যাণের, (২) মেঘ ও মালশ্রীর সংমিশ্রণে সৃষ্ট।

আরোহণ—সা রি ম প নি সা^০,

অবহোরণ—সা^০ নি প ম রি সা,

অনেকে আরোহণ ও অবহোরণে কোমল-নিষদ (নি) ব্যবহার করেন।

যেমন—সা রি ম প নি সা^০—সা^০ নি প ম রি সা

পঞ্চড়—রি, মপ, নি, সা^০, নি প মরি।

॥ বিস্তার ॥

I নি প মপরি, সা, রিসা নি সা, রি প মপ নি প, নি নি প, নি মপ সা^০, নি প ম প, নি প মরি, নি সা রি, মপ নি নি প মরি, প মরি, মরি পরি সা। নি, সা,

১। পাঠভেদ—‘সহাসং পরিরভ্য’।

২। “ —‘স্বর্ণহ্রি’।

পু নি সা, ম পু নি সা, সা, রি পরি, মপ নি প নি প মরি, সা°, নি প মরি,
প ম রি সা।

II ম প নি, নি সা° (বা, ম প নি নি সা°), রি° ম° রি° প° রি° সা°, নি নি
প, নি সা° রি° রি° সা°, ম প নি প, রি রি মপ সা° ম নি প, রি মপ, নি প, ম
রি ম পরি সা রিমরি, পমরি সা।

বেঙ্কটমথীর মতে মধ্যমাদির আরোহণ-অবহোরণ—সা রি ম প নি সা°—সা° নি
প ম রি সা। = হিন্দুস্তানীপদ্ধতির মতো।

(খ) ॥ ভৈরবী ॥

ভৈরবীর ক্রমবিকাশের ইতিহাস ভৈরবের অনেকটা অমুরূপ। ভৈরবীর প্রথম আবির্ভাব
সংগীতসময়সারেই দেখা যায়, সূত্রাং খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম অথবা ৯ম—১১শ শতাব্দির কিছু
আগে দেশীরাগ হিসাবে ভৈরবী ভারতীয় সমাজে বিকাশ লাভ করেছিল। ভৈরবরাগের
অপরিহার্য অংগ বা সহগামী হিসাবে ভৈরবীর জন্ম কাহিনীও হিমালয়পর্বত-অঞ্চলের
আদিম-অধিবাসী ভিরবা-জাতিদের মধ্যে প্রচলিত সুরের সংগে জড়িত। একেও
শুদ্ধিকৃত রাগ বা রাগিণী হিসাবে গ্রহণ করতে হবে। ভৈরবের মতো ভৈরবীর জনক-
রাগ ভিন্নষড়্জ (গ্রামরাগ), সূত্রাং তার বিকাশধারা এবং প্রকৃতিও ষড়্জোদ্যোতাবতী-
জাতিরাগের সংগে জড়িত। ভৈরবের মতো ভৈরবীর মধ্যেও দেবারাধনা ও প্রার্থনার
ভাব নিহিত। তা'ছাড়া পার্শ্বদেব পরিষ্কারভাবে বলেছেন, ভৈরবী ভৈরবের অংগ বা
ভাষারাগ। নাট্যালোচনে 'নারদভৈরবী'-রাগের উল্লেখ থাকায় ও সাধারণভাবে
নাট্যালোচনকে সংগীতসময়সারের পূর্ববর্তী (ভৈরবের আলোচনায় এ' সম্বন্ধে আলোচিত
হয়েছে) মনে করায় অনেকে ভৈরবীকে ভৈরবের পূর্ববর্তী রাগ ব'লে অমুমান করেন।
যাইহোক ভৈরবীর প্রসংগে আর একটি প্রশ্ন সাধারণভাবে আসে যে, ভৈরব ও ভৈরবীর
সৃষ্টি বা বিকাশ একই উৎস থেকে যখন স্বীকার করা হয় তখন ভৈরবী ভৈরবের
অধীনতা (যে'জন্ম ভৈরবীর রাগিণী ব'লে গণ্য করা হয়) স্বীকার করে কেন? অবশ্য
এই প্রশ্নের উত্তর পার্শ্বদেব তাঁর সংগীতসময়সারে দিয়েছেন। তিনি ভৈরবকে রাগাংগ ও
ভৈরবীকে উপাংগ রাগ বলেছেন। উপরাগ বা ভাষাংগ-রাগ সর্বদাই রাগের অঙ্গসংগী
বা অধীন হয়।

পার্শ্বদেব ভৈরবীর স্বরসজ্জা ও লক্ষণের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

ভিন্নষড়্‌ঙ্গসমুদ্ভূতা ধাংশগ্য়াসগ্রহাশ্রিতা ।

সমশেষস্বর পূর্ণা গাশ্রিতা তার-মঙ্গয়োঃ ।

দেবাদিপ্ৰার্থনায়াং তু ভৈরবী বিনিযুক্ত্যতে ॥

ভৈরবরাগের বেলায়ও পার্শ্বদেব বলেছেন : “ভিন্নষড়্‌ঙ্গসমুদ্ভূতো * * প্রার্থনে ভৈরবঃ স্মৃতঃ” । স্মৃতরাং ভিন্নষড়্‌ঙ্গ উভয়েরই জনকরাগ । ভৈরবীর সৃষ্টির কারণ বলতে গিয়ে ‘সমুদ্ভূতা’—স্বাংলিংগবাচক শব্দের ব্যবহার থেকে স্পষ্টই বোঝা যায় যে, পার্শ্বদেব তদানীন্তন সংগীতগুণীদের মতের অমুবর্তী হ’য়ে ভৈরবীকে ভৈরবের পত্নী তথা স্বীকৃত্যাস্ত ‘রাগিণী’ কল্পনা করেছেন, কেননা ভৈরবের বেলায় তার ঠিক বিপরীত—“সমুদ্ভূতঃ”, অর্থাৎ পুরুষপদবাচ্য প্রত্যয় দেখা যায় । স্মৃতরাং এই সামান্য নিদর্শন থেকে আমরা কল্পনা করতে পারি যে, রাগ-জগতে ‘প্তা’ ও ‘পুরুষ’-কল্পনা পার্শ্বদেবের তথা খৃষ্টীয় ৭ম কিংবা ৯ম—১১শ শতাব্দির আগেকার সমাজেই রূপ গ্রহণ করেছিল । কিন্তু তাহলেও প্রচলিত প্রথা অনুসারে সকলে ‘রাগ’-শব্দই ব্যবহার করতেন । ধৈবতস্বর ভৈরবীর অংশ বা বাদী, গ্রহ ও গ্য়াস এবং সংপূর্ণজাতি । মঙ্গ ও তার এই উভয় সপ্তকের গান্ধার পর্যন্ত ভৈরবীর স্বর-বিস্তার লোলাশ্রিত । দেব-আরাধনার পবিত্র ও মুক্তিদায়ী রাগ বা রাগিণী হিসাবে ভৈরবীর প্রচলন ছিল ।

ভৈরবী ভৈরবের অমুগামী রাগ বা অমুগামিনী রাগিণী । আবার কোথাও কোথাও ভৈরবী জনকরাগ (মেলরাগ) রূপেও ব্যবহৃত হয়েছে । মন্মটাচার্য আবার ভৈরবীকে বসন্ত-রাগের প্রথম জন্তুরাগ বা রাগিণী বলেছেন । নাগদেব ‘সরস্বতীহৃদমালংকার’-ভাষ্যে ভৈরবীকে দশটি ভাষারাগের অন্ততম বলেছেন । রাজা সোমেশ্বরদেব হনুমান্তের মতো ভৈরবীকে ভৈরবের জন্তুরাগ বা রাগিণী ব’লে উল্লেখ করেছেন । নারদ (৩য়) পঞ্চমসংহিতায় ভৈরবীকে মালবরাগের ভাষা বা জন্তুরাগ বলেছেন । রাগার্ণবে (‘আমুমাণিক ১৪শ খৃ’) ভৈরবের সংগে ভৈরবীর আবার কোন সম্পর্কই নাই । শাঙ্কদেব (১৩শ খৃ’) সংগীত-রত্নাকরে পার্শ্বদেবকে অমুগরণ ক’রে ভৈরবীর পরিচয় দিয়েছেন । তিনি বলেছেন : “ভৈরবী ভৈরবোপাংগং সমশেষস্বর ভবেৎ”, অর্থাৎ ভৈরবী ভৈরবরাগের উপাংগ বা ভাষারাগ (জন্তুরাগ) ।

পণ্ডিত অছোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে ভৈরবীর পরিচয় দিয়েছেন,

স-স্বরাংশগ্রহ্যাস ভৈরবী স্মাদ্ ধ-কোমলা ।

রি-নারোহে তু প-গ্য়াস পঞ্চমেনোভয়োঃরিপি ।

ষড়্‌জেনাথাবরোহে তু সর্বদা স্মখদায়িনী ॥

ভৈরবীর অংশ তথা বাদী—ষড়্‌জ ও সংবাদী—পঞ্চম । ষড়্‌জই আবার গ্রহ ও গ্য়াস ।

এখানেই শাস্ত্রদেবের সংগে অহোবলের পার্থক্য, কেননা পার্থদেব ও শাস্ত্রদেব উভয়েই দৈবতকে ভৈরবীর অংশ, গ্রহ ও জ্ঞাস বলেছেন, কিন্তু অহোবল দৈবতের জায়গায় ষড়্জকে বাদী হিসাবে গ্রহণ করেছেন। তবে কোমল-দৈবত (ধ) একথা সকলেই বলেছেন।

পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০৯ খৃ) ‘রাগবিবোধ’-গ্রন্থে অহোবলের মতো ষড়্জকে গ্রহ, অংশ ও জ্ঞাস বলেছেন। তখন (১৭শ শতাব্দী) মেলের সৃষ্টি হয়েছে ও তদনুসারে সোমনাথ ভৈরবীকে শ্রীরাগমেলের অন্তর্ভুক্ত করেছেন : “ভৈরবাংশজ্ঞাসগ্রহস্মা রি-প-মুদ্রিতা সদা পূর্ণা”। লোচন-কবি (১৭শ শতাব্দী) ভৈরবীর পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “শুদ্ধা সম্প্রসরা রম্যা বাদনীযাঃ প্রযতঃ”, অর্থাৎ ভৈরবীর সাতটিই শুদ্ধস্বর। কিন্তু মনে রাখতে হবে যে, লোচন বর্তমানকালের রূপের কাফীকে শুদ্ধমেল হিসাবে গ্রহণ করতেন, সুতরাং সেই অনুসারে লোচন-বর্ণিত ভৈরবীর স্বররূপ হয়—সা রি গ ম প ধ নি। সা°। পুনরায় তিনি “অন্তে তু ভৈরবীরাগে দৈবতং কোমলং বিদুঃ” শ্লোকার্ধে বলেছেন কোন কোন গুণী ভৈরবীরাগে কোমল-ঋষভ ব্যবহার করেন, কিন্তু তিনি নিজে তা স্বীকার করতেন না বোঝা যায়, কেননা তার পরের শ্লোকার্ধে আবার বলেছেন : “তদ্বৃদ্ধং যতন্তাদৃক্ নাযং রাগাংসুহরঙ্গকম্”,—অর্থাৎ কোমল-ঋষভযুক্ত ভৈরবী লোকের কাছে শ্রুতিমধুর হয় না। হৃদয়নারায়ণদেব লোচন-কবিকে ছবছ অনুসরণ করেছেন তাঁর ‘হৃদয়কৌতুক’ ও ‘হৃদয়প্রকাশ’ গ্রন্থ-দু’টিতে।

দামোদর (১৬২৫ খৃ) কিন্তু ভৈরবীকে সংপূর্ণজাতির স্বীকার ক’রে কোমল-ঋষভ সংযোগে গান করা কর্তব্য বলেছেন। দামোদর গ্রহ, অংশ ও জ্ঞাসের বেলায় পূর্বাচার্যদের থেকে কিছুটা বিশিষ্ট মতের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “সংপূর্ণা ভৈরবী জ্ঞেয়া গ্রহাংশ-জ্ঞাসমগমা”, অর্থাৎ মধ্যমস্বরই গ্রহ, অংশ বা বাদী ও জ্ঞাস। ভৈরবী মধ্যমগ্রাম থেকে বিকশিত ও তার সৌবীরীমূর্ছনা (মনে রাখতে হবে যে দামোদর মেলের পরিবর্তে মূর্ছনার পরিচয়ই দিয়েছেন)। সৌবীরীমূর্ছনার রূপ—ম প ধ নি সা° রি° গ°—গ° রি° সা° নি ধ প ম। দামোদর পরমতের উল্লেখ ক’রে একথাও বলেছেন যে, কারু কারু মতে ভৈরবীর স্বরবিস্তার ভৈরবের মতো : “কেচিদ্দেশাং ভৈরববৎ স্বরৈর্জ্ঞেয়া-বিচক্ণৈঃ”।

দামোদর ভৈরবীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

স্ফটিকরচিতপীঠে রম্যকৈলাসশৃংগে

বিকচকমলপত্রৈরচয়ন্তী মহেশম্।

করধৃতধনবাছা পীতবর্ণায়তাক্ষী

সকভিরিয়মুক্তা ভৈরবী ভৈরবন্তী ॥

চক্ষুমান কবি ‘দেবাদিপ্রার্থনায়াম্’—দেব-আরাধনা-রতা ও শাস্ত কল্যাণপ্রার্থিনী সাধিকা ভৈরবীর মূর্তি কাব্যাহুধমা দিয়ে রচনা করেছেন। কল্পনাটি অতীব হৃদয় : স্ফটিক-নির্মিত কৈলাসপর্বতের শিখরে একটি দেব-মন্দিরে প্রস্ফুটিত পদ্মের অর্ঘ্য দিয়ে ব্রহ্মচারিণী ভৈরবী শিবের অর্চনা করছেন। সাধিকা ‘দেবং ভূহা দেবং যজ্ঞং’ এই আদর্শে অল্পপ্রাণিতা হ’য়ে শিব-ধানে আস্বহারা। হাতে ঘনবাণ (অথবা বীণা)—সংগীত-মূর্ছনার ভাগত প্রতীক, তিনি পীতবর্ণা ও তাঁর আয়ত নেত্র। এই আদর্শে অল্পপ্রাণিত হ’য়ে প্রত্যেক শিল্পীর ভৈরবীরাগিণী আলাপ করা উচিত। ভারতীয় সংগীতের এটিই আদর্শ ও চরমলক্ষ্য। সংগীতের তথা প্রতিটি রাগের শব্দময় (স্বরময়) ও দেবতাময় (দেবতা-ভাব-আরোপিত) এই দু’টি রূপকে পরিস্ফুট করার দায়িত্ব শিল্পীর, আর তার দ্বারাই সংগীতের অন্তরীলন অধ্যায়-সাধনার পর্ঘায়ে উন্নীত। কেবলি ব্যাকরণ ও থিওরীর পরিপ্রেক্ষিতে স্বরের কঙ্কাল বা প্রাণহীন রক্তমাংস দিয়ে রাগমূর্তি রচনা করা ভারতীয় সংগীত-সাধনার উদ্দেশ্য নয়। রাগের স্বরসমষ্টিতে সৃষ্টি জড় শরীরে প্রাণপ্রতিষ্ঠা ক’রে তাকে চৈতন্যদীপ্ত করাই শিল্পীর সাধনার উদ্দেশ্য। মুমুক্ষুকে চিন্ময়ী করাতেই সংগীত-সাধনার সার্থকতা। প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রী ও শিল্পীরা চক্ষুমান ছিলেন, তাই সংগীতের মাধ্যমে মহামুক্তির পথকে চির-প্রসারিত করার ইংগিত তাঁরা রাগের ধ্যানশ্লোকে দিয়েছেন।

সংগীততরংগকার রাধামোহন সেন পঞ্চছন্দে ভৈরবীর ধ্যানের রচনায় ঠিক এই অধ্যায়ভাবেরই প্রেরণা দিয়েছেন,

ভৈরবী চম্পকবরণী বালা, রূপে দশদিক করে উজালা।
 হৃদয়ে শোভিত কুহুমহার, কুসুমে রচিত তরল তার।
 বিভূষিত মণিময় ভূষণ, লোহিত কাঁচলি—পীতবসন।
 পর্বতস্থিত সরোবর রাজে, কমল-কানন হৃদয় গাজে।
 চারিদিকে উপবনের শোভা, মধু-আশে মধুপালিন্ লোভা।
 ঝংকার করিছে কোকিলগণ, গঙ্গা লয়া মন্দ বহে পবন।
 তার তীরে বসি একরূপ বেশে, পূজেন ভৈরবী দেবদেবেশে ॥

তরংগকারের ধ্যানবর্ণনা সংগীতদর্পণকার দামোদরের অহরূপ।

॥ বর্তমান রূপ ॥

হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুসারে ভৈরবী ভৈরবীমেল বা থাটের অন্তর্গত—সংপূর্ণজাতির রাগ। সংগীতদর্পণকারের বর্ণনার মতো মধ্যম—বাদী ও ষড়্জ—সংবাদী। কারু কারু মতে

ধৈবত—বাদী ও গান্ধার—সংবাদী (শাস্ত্রদেবও এটি স্বীকার করেন)। ভৈরবীকেও অনেকে সন্ধিপ্ৰকাশক রাগশ্রেণীর অন্তর্গত বলেন। দিনের প্রথম প্রহরে ভৈরবাদের পরে এর আলাপের সময়। ঋষভ, গান্ধার, ধৈবত ও নিষাদ বিকৃত বা কোমল (রি গ ধ নি)। আরোহণে মিষ্টতার জন্ম অনেকে আবার শুদ্ধ-ঋষভ ও অনেকে তীব্র বা কড়ি-মধ্যমেরও সামান্য স্পর্শের প্রয়োগ করেন। মনে হয়, এ' প্রয়োগরীতি অনেক পরবর্তীকালের। তোড়ী, বৈরাটী কিংবা বরাটীর মিশ্রণে নাকি ভৈরবীর সৃষ্টি। তরংগকার রাধামোহন সেনের মতে বিলাবল, শুদ্ধবরাটী, সারংগ, ললিত ও পঞ্চম রাগগুলির সংমিশ্রণে ভৈরবীর সৃষ্টি।

আরোহণ—সা রি গ ম প ধ নি। সা°

আরোহণ—সা° নি ধ প ম গ রি। সা

পকড়—ম, গ, সা, রি সা, ধ নি সা।

॥ বিস্তার ॥

I নি সা গ গ রি সা, সারি সা, ধ নি সা, গ, মগ রিসা। সা, নিসা,
ধ নিসা, গ, মগ, পমগ, রিসা, মগ রি, সা, নি সা।

II গ ম ধ নি সা°, সা° রি° সা°, নি নি সা°, গ°রি°সা°, নি
ধ প, সাধ, প, ধমপ, গ ম, নি ধ প, গ ম, গ রি সা নি সা।

ভৈরবীর রূপদগান কিছু পাওয়া যায়, কিন্তু খেয়ালগান নাই বলেই চলে।

(গ) ॥ বঙগালী ॥

বঙগালী বাঙালী বা বাঙালী রাগটি হিন্দুস্তানী ও কর্ণাটকী এই উভয় পদ্ধতির গানেই পাওয়া যায়। রাগটি শুদ্ধিয়গের দেশীয় বা জাতীয় রাগ বলে মনে হয়। পার্শ্বদেব সংগীতসময়সারে সম্পূর্ণজাতির রাগাংগ হিসাবে শুদ্ধ-বঙালের নামোল্লেখ করেছেন। দেশীয় বঙগাল বা বঙগাল রাগের মতো পার্শ্বদেব দাক্ষিণাত্য, গোড়ী, কর্ণাটবঙগাল, সৌরাষ্ট্রী, গুজরী, দ্রাবিড়গুজরী প্রভৃতি রাগেরও নামোল্লেখ করেছেন। বঙগাল (বাঙগাল) রাগ যে দেশজাত সে'কথা খৃষ্টীয় ৫ম—৭ম শতাব্দির সংগীতশিল্পী মতংগ 'বৃহদ্দেশী'-গ্রন্থে স্বীকার করেছেন। তিনি বলেছেন: “বঙগালদেশসমুদ্ভূতা বঙগালী

দিব্যরূপিণী”। এটি ভাষারাগ। এই ভাষারাগই রাগ-রাগিণী-বর্গীকরণের যুগে ‘রাগিণী’ কিংবা জন্ত-জনক-বর্গীকরণের যুগে ‘জন্তরাগ’ নামে অভিহিত হয়।

শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় রাগ-রাগিণীদের নাম-রহস্তের আলোচনায় ‘বঙালী’ বা ‘বঙাল’ রাগটির সম্বন্ধে বলেছেন : “বঙালদেশ অতি প্রাচীন দেশ। আর্থগণের এদেশে আসিবার অনেক পূর্বে বঙগভূমি আর্থগণের অধিকারে ছিল। তখন তীর্থযাত্রা ব্যতীত যদি কেউ বঙগদেশে আসিতেন তাহাইলে তাঁহাকে ‘পুনঃসংস্কার’ (অর্থাৎ পুনর্বীর উপনয়ন, প্রায়শ্চিত্তাদি) অমুষ্ঠান করিয়া তবে শুক্লিলাভ করিতে হইত : ‘মঙগ-বঙগ-কলিঙগেযু সৌরাষ্ট্র-মগধেযু চ, তীর্থযাত্রান্ বিনা গচ্ছন্ পুনঃসংস্কারমর্হতি’। যাহা হউক, এই বঙগদেশ বা বঙালদেশ হইতে একটি রাগিণী বা ‘ভাষা’-রাগের উৎপত্তি হইয়াছে ও তাহার নাম ‘বঙালী’ (বঙালিকা, বাঙালী, বঙাল) রাগিণী। * * মতংগের পূর্বগামী আচার্য কশ্যপও বঙালী-রাগিণীর বর্ণনা ও রূপক লিপিবদ্ধ করিয়া গিয়াছেন : ‘দিব্যরূপিণী বঙালী-রাগিণী বঙালদেশসম্ভবা’। নাত্তদেব বঙালিকার রূপ বর্ণনা করিতে আচার্য কশ্যপের ধৃত লক্ষণ উদ্ধৃত করিয়াছেন : ‘বঙালিকা সকল-লোক-মনোহরা শ্রুতে, তথা চ কশ্যপঃ’ প্রভৃতি। কশ্যপের মতে বঙাল-রাগিণী ত্রবণী-রাগিণীর রূপের কিছু অমুরূপ”।

মতংগ বৃহদেীতে বঙালীর পরিচয় দিয়েছেন,

দৈবতাশুভসংযুক্তা সংপূর্ণা লোকরঞ্জকা।

দৈবতনিষাদসংবাদঃ ষড়্জগাঙ্কারয়োস্তথা ॥

দৈবত—গ্রহ ও গ্রাস, দৈবত বা নিষাদ—সংবাদী। সংপূর্ণজাতি। ষ্ট্রীয় ২ম—১১শ অঙ্কে পার্শ্বদেব শুদ্ধ-বঙালের পরিচয় দিয়েছেন : শুদ্ধ-বঙাল শুদ্ধষাড্‌বরাগের অংগ তথা ভাষারাগ (জন্তরাগ)। তার মধ্যম—অংশ বা বাদী ও গ্রাস।

শাক্তদেব সংগীত-রত্নাকরে (২য় রাগবিবেকাধ্যায়ে) বাঙালী, (১১৬ শ্লোক) ও বঙাল (১৬০ শ্লোক) এ’ছ’টি রাগের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বাঙালীর পরিচয় দিয়েছেন,

ধ-গ্রাসাংশগ্রহা ভাষা বাঙালী ভিন্নষড়্জা।

গা-প-গ্রাসা দীর্ঘ-রি-মা ধ-মজ্জোদ্বীপনে ভবেৎ ॥

(১) ভিন্নষড়্জরাগ থেকে বাঙালীর বিকাশ। দৈবত—গ্রহ, অংশ ও গ্রাস। এটি ভাষা তথা অংগরাগ। ঋষভ ও মধ্যমের ব্যবহার দীর্ঘ বিস্তৃত। শাক্তদেব এর স্বররূপের নিদর্শন দিয়েছেন : ‘ধম গমম ধধা মা মা গামা সস ধা ধা ধানি সনী সামমধ মধা’ প্রভৃতি। আর

(২) ‘বঙাল’-এর তিনি পরিচয় দিয়েছেন দু’রকমভাবে : (ক) প্রথম—“বঙালোহংগ-গ্রহগ্রাসাষড়্জন্তল্যাখিলস্বরঃ”। মধ্যমগ্রাম থেকে স্ঠ, মজ্জার ব্যবহার নাই, কেবল

মধ্য ও তার স্বর পর্যন্ত রাগের বিস্তার। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস, আর (খ) দ্বিতীয়—
বংগালের রূপ,

মধ্যমে কৈশিকীজাতঃ ষড়্জগ্ৰাসাংশকগ্রহঃ,

বংগালস্তারমধ্যস্থপঞ্চমঃ স্ৰাং সমস্বরঃ।

দ্বিতীয় বংগালের বিকাশও মধ্যমগ্রাম থেকে। মন্ত্র-পঞ্চম (পু) পর্যন্ত স্বরের গতি
বা লীলায়ন হয় না, মধ্য ও তার-পঞ্চমেরই ব্যবহার, প্রভৃতি।

টীকাকার কল্লিনাথ বাঙালীর একটিমাত্র রূপই স্বীকার করেছেন, তবে স্বররূপ
সম্বন্ধে তিনি শার্ঙ্গদেবের সংগে একমত নন। তিনি বাঙালীকে মালবকৌশিকের
ভাষারাগ বলেছেন। ষড়্জ—গ্রাস, মধ্যম—অংশ ও গ্রহ, ঋষভ ও নিষাদ—সংবাদী।
সংপূর্ণজ্ঞাতির রাগ : “সাস্তা মাংশগ্রহা পূর্ণা বাঙালী মধমোজ্জলা, ত্রি-নি-সংবাদিনী ভাষা
ভবেন্মালবকৈশিকে।”

বাঙালীর সামগোষ্ঠীয় রাগ মাঙগালী। পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃঃ)
বংগালের “বংগালঃ শাস্তিকঃ পূর্ণঃ সাংশগ্রহঃ সংগ্ৰাসঃ” প্রভৃতি শ্লোকের টীকামুখে
অর্থ বরেছেন : “পূর্ণঃ। সাংশগ্রহঃ ষড়্জগ্রহাংশঃ ; স-গ্ৰাসঃ ষড়্জগ্ৰাসঃ। শাস্তিকঃ
নিরন্তরং গেয়ঃ। অয়মপি মালবগৌড়মেল এব। শুচিঃ শুদ্ধা ললিতা * *”। তিনি
বংগালকে মালবগৌড়মেলের অন্তর্গত বলেছেন। পারিজাতিকার পণ্ডিত অহোবল
(১৭০০ খৃঃ) ‘বাঙালী’-কে বলেছেন ঋষভ-দৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতীর রাগ, ষড়্জ—গ্রহ
ও বাদী এবং পঞ্চম—সংবাদী। সা-স্বরোথিত মূর্ছনা অর্থে শুদ্ধমধ্যমূর্ছনা (মধ্যমগ্রামের
অন্তর্গত) = সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। দামোদর ‘সংগীতদর্পণ’-গ্রন্থে
বাঙালীরাগকে অহোবলের মতো ঋষভ-দৈবতহীন ঔড়বজ্রাতীয় বলেন। তাই ষড়্জ—গ্রহ
ও অংশ বা বাদী ও গ্রাস। দামোদর উল্লেখ করেছেন রত্নাকরের টীকাকার কল্লিনাথের
(১৪৪৬-১৪৬৫ খৃঃ) মতে বংগালী তথা বাঙালীরাগ সংপূর্ণজ্ঞাতির এবং তার মধ্যম—গ্রহ,
অংশ ও গ্রাস। অবশ্য কল্লিনাথের অভিমত শার্ঙ্গদেবেরই প্রতিধ্বনি, তবে শার্ঙ্গদেব
ষড়্জস্বরকে গ্রাস বলেছেন এই যা পার্থক্য। দামোদর বংগালী বা বাঙালীর ধ্যান বর্ণনা
করেছেন,

কঙ্কনিবেশিতকরওধরাষ্টীতাক্ষী^১

ভাস্বং ত্রিশূলপরিমণ্ডিতবামহস্তা।

ভষ্মোজ্জলা নিবিড়বন্ধজটাকলাপা

বংগালিকেত্যাভিহিতা তরুণাকবর্ণা ॥^২

১। পাঠভেদ—করওধর তপস্বী।

২। ঐ—ইত্যাভিহিতত্তরুণাকবর্ণাঃ।

বঙালী কক্ষে পুষ্পপাত্র ধারণ করেন। বামহস্তে উজ্জল ত্রিশূল, দেহ ভাষ্মে আচ্ছাদিত, জটাঙ্গাল দৃঢ়বন্ধ ও তাঁর প্রাতঃকালীন সূর্যের মতো রক্তবর্ণ।

তরংগকার বর্ণনা করেছেন : বাঙালীর যোগিণীর বেশ, মুখে বিভূতি বা ভাষ্ম, মস্তকে আলুলায়িত জটাঙ্গাল, দক্ষিণহস্তে পাণ্ডুবর্ণ পদ্মফুল ও বামহস্তে ত্রিশূল, কষায়বসন-পরিহিতা ও সিন্ধুতীরে মহাদেব পঞ্চাননকে তিনি পূজা করছেন (সিন্ধুনদী পঙ্জাবে, স্ততরাং তরংগকার বাঙালী রাগ বা রাগিণীকে কেন পঙ্জাবদেশীয় সিন্ধুনদীর তীরে কল্পনা করেছেন তা' বলা কঠিন)।

রাগচস্মারিংশে নারদ (৪র্থ) বঙালীকে (বাঙালী) নটনারায়ণের ভাষারাগ তথা রাগিণী বলেছেন ও তার ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

কৃষ্ণা কৃষ্ণাস্বরা ধীরা প্রগলভা রতিলালসা।

মহাস্তনৌ তদ্বিহস্তা বঙালী কৈরবপ্রিয়া॥

এ'ছাড়া শুক্লবঙালকে (বাঙাল) তিনি নটনারায়ণের পুত্র বলেছেন।

দামোদর বাঙালীর স্বররূপ দিয়েছেন—সা গ ম প নি সা°, কিংবা ম প ধ নি সা°
রি° গা°—গৌবীরৌমূর্ছনা।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বঙালী ভৈরবমেলের অন্তর্গত নিষাদ-বর্জিত ষাড়ব-ষাড়বজ্জাতির রাগ। দৈবত—বাদী ও ঋষভ—সংবাদী। অবরোহণে গাঙ্কার বক্র। প্রাতঃকালে এই রাগ গান করার নিয়ম। ষড়্জ—দৈবত (সাধ) সংগতি ও রাগের ছোতক। দর্পণকার দামোদর তোড়ী, বরাটি ও জয়তন্ত্রী বা জয়ন্ত বাগগুলির মিশ্রণে বাঙালীর সৃষ্টি বলেছেন। তরংগকার রাধামোহনের মতে বরাটি, গুর্জরী ও গোড় অথবা ধনাত্রী, ললিত, গৌরী ও মারুর সংমিশ্রণে সৃষ্ট।

আরোহণ—সা রি গ ম প ধ সা°,

অবরোহণ—সা° ধ প ম গ রি সা।

॥ বিস্তার ॥

I ধ ধ প, গম প, গমরি সা, সারি সা, ধসা রি, রি সা, গমরি,
পগমরি সা।

II মপ ধ সা°, সা°রি° সা°, সা°ধ সা°, সা° রি°রি° সা°ধপ, মপধ
রি°সা°, গমধ পগমরি সা, সরিসা।

(ঘ) ॥ বরাটী ॥

‘বরাটী’-রাগ বরাটিকা, বৈরাটী, বিরাটী, বরাড়ী প্রভৃতি নামে অভিহিত। বরাটীও দেশজাত দেশীরাগ। মতংগ বৃহদ্দেশীতে ‘বরাটিকা’ বা বরাটীকে ভিন্নপঞ্চমের ভাষাৱাগ (জন্তরাগ) বলেছেন। বরাটীর প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন,

মধ্যমাংশা দৈবতাস্তা ঋষভেণ তু দুর্বলা ।
যড়্জদৈবতসংবাদী দ্বিশ্রুতীনাং সদৈবতম্ ॥
ভাষা তু যাড়বা হেখা বহুদৈবতমধ্যমা ।
বরাটী চোতি বিখ্যাতা গীতা বিছাদধৈঃ কিল ॥

মতংগের মতে বরাটীর সংবাদী-স্বর—যড়্জ ও দৈবত, ঋষভ দুর্বল অর্থাৎ অত্যন্ত কম ব্যবহৃত (বজ্রিত বলেও চলে), সূতরাং প্রায় যাড়বজ্রাতির রাগ। মধ্যম—অংশ বা বাদী, দৈবত—আস। দৈবত ছ’টি শ্রুতিযুক্ত, সূতরাং বিরক্ত। শুদ্ধবরাটীরও এই রূপ, কিন্তু রাজা নাগদেব সরস্বতীহৃদয়ালংকারে কর্ণাটবরাটীকে সংপূর্ণজ্ঞাতির রাগ বলেছেন। তবে বরাটী অত্যন্ত প্রাচীন রাগ বা রাগিণী (অনুতঃ খৃষ্টীয় ৩য়—৫ম শতাব্দীর)। অধ্যাপক শ্রীঅঙ্কেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বরাটীর জন্মরহস্য সম্বন্ধে বলেছেন : “কাহারও মতে এই রাগিণীর নাম মহাভারতে অতি প্রসিদ্ধ ‘বিরাট’-নগর হইতে উদ্ভূত হইয়াছে। বিরাটপর্বে মৎস্তদেশের রাজধানী উপন্যাস—রাজধানীর সমীপস্থ একটি নগর : ‘উপন্যাসম্ বিরাটনগর-সমীপস্থ-নগরাস্তরম্, ইতি নীলকণ্ঠকৃত টীকা ৪৭২।১৪’। বিরাটরাজার রাজধানী বিরাটনগর, পরে সম্ভবতঃ ‘বৈরাট’ এই নামে প্রসিদ্ধ হইয়াছিল। ডাঃ বিমলাচরণ লাহা তাঁর *Ancient Mid-Indian Kṣatriya Tribes* (Vol. I, 1924, p. 74) গ্রন্থে বলেছেন : ‘Evidently this Virāta-nagara became afterwards known as Virāt’। বিরাটনগরে সংগীতবিদ্যাদির চর্চা ছিল, তাহার কিছু ইংগিত বিরাটপর্বে পাওয়া যায়। মৎস্তরাজার এই সহরে একটি নৃত্যশালা ছিল, সেখানে কতারা দিব্যভাগে নৃত্য শিক্ষা করিতেন : ‘যৈষা নর্তনশালেহ মৎস্তরাজেন কারিতা, দিব্যত্র কথ্য নৃত্যস্তি রাজৌ যাস্তি যথাগৃহম্’ (মহাভারত, বিরাটপর্ব, ২২ অঃ ৩য় শ্লোক)। সূতরাং সংগীতের কেন্দ্রস্থল বিরাটনগর হইতে বৈরাটী বা বরাটী রাগিণীর উৎপত্তি অসম্ভব নহে। কাহারও মতে বরাটী-রাগিণীর আসল ও আদিক্রম ‘বৈরারী’—অর্থাৎ ‘বৈরার’-দেশ হইতে উৎপন্ন, বিরাট হইতে উৎপন্ন নহে। ‘বরাড়ী’ প্রাকৃত নাম, সংগীত-আচার্যেরা তাহাকে সভ্য, সম্মানিত ও সংস্কৃত রূপ দিয়াছেন—‘বরাটী’ বলিয়া। কিন্তু এই মতভেদের দ্বন্দ্ব সমুপ্ৰতি অবসান হইয়াছে নূতন প্রমাণের বলে। নাগদেবের হস্তলিখিত পুঁথিতে

স্পষ্ট লেখা আছে—বরাটি লাটদেশ (গুজর—গুজরাট-দেশ) হইতে উৎপন্ন :
 ‘* * কর্ণাট-বরাটিকা, দৈবতাংশোহিত্যাস সা-রহিতা পঞ্চমেন, বেগ-তারা-মন্দ্র-হীনা
 চ বরাটি লাটদেশতঃ’ (পুঁথি, পত্রাংক ৯২ (ক), শ্লোক ৫২-৫৩)। সুতরাং বরাটি-
 রাগিণী ‘দেশাখ্য’-রাগিণী, ‘নগরাখ্য’-রাগিণী নয়।” কিন্তু শার্ঙ্গদেব কর্ণাটবরাটির কথা
 উল্লেখ করেন নি।

পার্শ্বদেব (৭ম-৯ম বা ৯ম-১১শ খৃ) সংগীতসময়সারে ‘বরাটি’ ও ‘শুদ্ধবরাটি’ দু’টি
 নামের ব্যবহার করার বরাটি যে শুদ্ধবরাটি থেকে কিছুটা ভিন্ন তা’ অনুমান করা যায়।
 তাছাড়া উপাংশ্রৌর মিশ্ররাগ হিসাবে তিনি সৈকববরাটি, অশ্লববরাটি, (কুশ্লববরাটি?),
 অবস্থানবরাটি, দ্রাবিড়বরাটি, প্রতাপবরাটি, স্বরবরাটি, গপস্বরাবরাটি, হস্তস্বরাবরাটি,
 তোড়ীবরাটি, নাগবরাটি, শোকবরাণী—বড়ারী বা বরাটি, কল্যাণবরাটি প্রভৃতির
 নামোল্লেখ করেছেন। অরোদশ তোড়ী, অরোদশ কানাদা প্রভৃতি আধুনিক
 রাগশ্রৌর মতো খৃষ্টীয় অষ্টমের গোড়ার দিকেও যে একই রাগের বিচিত্র রূপের বিকাশ
 ছিল তা’ বোঝা যায়। বরাটির পরিচয় দিয়ে পার্শ্বদেব বলেছেন,

বিভাষা রাগরাজ্য পঞ্চমন্ত বরাটিকা ॥

বাংশা ষড়্জগ্রহতাসা ধ-তারা মন্দ্রমধ্যমা।

সমল্লেক্ষস্বর (?) পূর্ণা শৃংগারে যাষ্টিকোদিতা ॥

পার্শ্বদেব পঞ্চমকে রাগরাজ বলেছেন। বরাটি বা বরাটিকা পঞ্চমরাগের বিভাষা তথা
 অংগ—জন্তরাগ বা রাগিণী। দৈবত—অংশ (বাদী), ষড়্জ—গ্রহ ও তাস। যাষ্টিক
 পূর্ণজাতির বরাটিকে শৃংগার-রসে গানের উপযোগী বলেছেন।

এখানে উল্লেখযোগ্য যে, যাষ্টিক নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের (২য় শতাব্দী) একান্ত
 অহুমায়ী, সুতরাং যাষ্টিক ভরতের মতেরই বিস্তারসাধন করেছিলেন। যাষ্টিক ভরতের
 পরবর্তী ও দণ্ডিল, কোহল প্রভৃতি সংগীতগুণীদের সমসাময়িক (৩য়-৪র্থ শতাব্দী) ব’লে
 অনুমান করা হয়। যাষ্টিকও যে বরাটিরাগ, তার রূপ এবং প্রকৃতি জানতেন তা’
 পার্শ্বদেবের ‘যাষ্টিকোদিতা’-শব্দ থেকে বোঝা যায়। যাষ্টিক, কোহল, মতংগ, পার্শ্বদেব
 প্রভৃতির সময়ে রাগে রস ও তার অহুসংগী ভাবের প্রয়োগ ছিল ও সে’দিক থেকে
 রাগের সম্বন্ধে মানস অহুভূতি বা কল্পনারও স্থান ছিল অনুমান করা অসংগত নয়।

শার্ঙ্গদেব বরাটিকে ‘বরাটিকা’ বলেছেন। বরাটিকার পরিচয় দিতে গিয়ে তিনি
 বলেছেন,

তজ্জা বরাটিকা সৈব বটুকী ধ-নি-পাধিকা।

স-গ্ৰাসাংশগ্রহা তার-স-ধা শাস্ত্রে নিযুক্ত্যতে ॥

বরাটিকা ভাষাংগ-রাগের অন্তর্গত। এর অপর নাম ‘বটুকী’। পঞ্চম, দৈবত ও নিষাদের ব্যবহার বেশী। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। তার-ষড়্জের ব্যবহারও কম নয়। শাস্ত্রসে দৈবতের ব্যবহার করা হয়। কিন্তু টীকাকার কল্লিনাথ ৫ম-৭ম শতাব্দীর গুণী মতংগের মতো বরাটিকে ভিন্নপঞ্চমরাগের ভাষাংগ (জন্মরাগ) বলেছেন। কল্লিনাথ ভিন্নপঞ্চমের পরিচয় দিতে গিয়ে রত্নাকরের টীকায় বলেছেন : “বরাটীজনকস্ত ভিন্নপঞ্চমস্ত লক্ষণে” প্রভৃতি। ভিন্নপঞ্চমকে গ্রামরাগ বলা যায়, কেননা মধ্যম ও পঞ্চমী এই দু’টি জাতিরাগের মিশ্রণে তার সৃষ্টি : “মধ্যমাপঞ্চমীজাত্যোঃ সংজাতো ভিন্নপঞ্চমঃ”। শাস্ত্রদেব বরাটীর যে পরিচয় দিয়েছেন তা’ মতংগেরই মতো। তিনি বলেছেন,

ভিন্নপঞ্চমভাষা শ্রাদ্ধরাটী ধ-ম-ভূয়সী।

দাস্তা রি-দুর্বলা মাংশা স-ধমো রি-গয়োযুতা ॥

দৈবত ও মধ্যমের বেশী ব্যবহার। দৈবত—গ্রাস, মধ্যম—অংশ বা বাদী। ঋষভ দুর্বল বলে বজ্রিত।

পারিজাতকার অহোবল বরাটীতে কোনল ঋষভ ও দৈবত এবং শুদ্ধ গান্ধার ও নিষাদের ব্যবহার বলেছেন। মধ্যমস্বর তিব্রতর ও গমকযুক্ত। দৈবতাদি মুর্ছনা তথা পৌরবী—ধু নি সা রি গ ম প—ম প গ রি সা নি ধু। বরাটীকে অনেকে বৈরাটী, বৈরারী, বরারী, বিহারী, বরালী প্রভৃতি নামেও অভিহিত করেন। বৈরাটীও অভিজাত দেশীরাগ—বিরটিদেশ থেকে গৃহীত। অহোবল পার্শ্বদেবের মতো বরাটীর রূপভেদ হিসাবে শুদ্ধবরাটী, তোড়ীবরাটী, নাগবরাটী, পুন্নাগবরাটী, প্রতাপবরাটী, শোকবরাটী, কল্যাণ-বরাটী প্রভৃতির নামোল্লেখ করেছেন। শাস্ত্রদেবও দ্রাবিড়ী, সৈন্ধবী, অপস্থান, হস্তস্বর প্রভৃতি বরাটীশ্রেণীর নামোল্লেখ করেছেন ও তা’ পূর্বে উল্লেখ করা হয়েছে।

পণ্ডিত সোমনাথ শুদ্ধবরাটীর পরিচয় দিয়েছেন ও স্থূললিত ভাষায় তার ধ্যান বর্ণনা করেছেন। রাগবিবোধের ৪র্থ বিবেকে ২৭নং শ্লোকে শুদ্ধবরাটীর বর্ণনা আছে : “শুদ্ধবরাটী পূর্ণা সাংশাস্তা রি-গ্রহা চ মধ্যাহ্নে”। দামোদর ‘সংগীতদর্পণ’-গ্রন্থে বরাটী সম্বন্ধে বলেছেন,

ষড়্জগ্রহাংশকগ্রাসা বরাটী কথিতা বৃধেঃ।

প্রথমা মুর্ছনা যন্তাঃ সংপূর্ণা কীর্তিবর্ধিনী ॥

ষড়্জ—গ্রহ, অংশ (বাদী) ও গ্রাস। এর প্রথম মুর্ছনা (ষড়্জগ্রাম) উত্তরমগ্রা—সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। বরাটী সংপূর্ণজাতির রাগ। দামোদর বরাটীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

বিনোদয়ন্তী দয়িতং হৃকেশী

স্বকংকণা চামরচালনেন ।

কর্ণে দধানা স্বরবৃক্ষপুষ্পং

বরাংগনয়ং কথিতা বরাটী ॥

শোভন চিহ্নন কেশরাশিশোভিতা, মনোহর কংকন-পরিহিতা, চামর-বাজনে প্রিয় নায়ককে সম্ভট ক'রে বরাটী কর্ণে পারিজাত-পুষ্প ধারণ করেছেন। তিনি হৃন্দরী নারীদের মধ্যে শ্রেষ্ঠা।

পণ্ডিত সোমনাথ বরাটীর রূপ বর্ণনা করেছেন,

তরুণী বনে সক্রুণং গবেষয়ন্তী পতিং ভৃশং গৌরী।

নীলাম্বরা বরাটী স্বরতরুহুমোলাসংস্থমা ॥

এখানে বরাটী নীলাম্বরা তরুণী পরমশোভাময়ী। তিনি পতিকে অন্বেষণ করছেন। মন্দারাদিকুল্লমে শোভিতা হ'য়ে তিনি আরো স্থমমায়ী হয়েছেন।

তরংগকার রাপামোহন সেন ধ্যান বর্ণনা করেছেন আর একটু ভিন্ন অথচ সরস হৃন্দরভারে। তিনি বলেছেন : বরাটী যুবতী ও প্রেমরসে প্রবীণা। মুগকপ্তুরীতে কেশজাল মাদ্রিত ও মন্দ মন্দ পবনে তা' আন্দোলিত। কর্ণে মনিময় কুণ্ডল ও গলায় হার। আলস্তে শুভ্রবসন পতিতপ্রায়। নায়কের গলায় হাত দিয়ে তিনি তাঁর অতি নিকটে উপবিষ্ট। এখানে লক্ষ্য করার বিষয়, তিনটি বর্ণনা কিছু কিছু আলাদা, কিন্তু আসল বিষয়বস্তুতে তেমন ভিন্নতা নেই।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বরাটী মারবামেলের অন্তর্গত। সংপূর্ণজাতির রাগ। গাঙ্কার—বাদী ও ধৈবত—সংবাদী। সঙ্ক্যাকালে গান করার সময়। স-প ও গ-প স্বর-সংগতি। তীব্র-মধ্যমের ব্যবহার। কারু কারু মতে কোমল-ধৈবতের (ধ) ব্যবহার হয়। তোড়ী, ত্রিবেণী ও দেশকারের সংমিশ্রণে সৃষ্ট। তরংগকারের মতে তোড়ী, ধনাশ্রী কিংবা খটভৈরব ও রামকেলী বা রামকিরি রাগগুলির সংমিশ্রণে বরাটী রূপায়িত।

আরোহণ—সা রি গ ম প, ম ধ, সা^০,

অবরোহণ—সা^০ নি ধ প ম গ রি সা

রূপ—পধগ, প, ধ, মগ, রিগ, মগ, রিসা

॥ বিস্তার ॥

I গরিগ, রিসা, সা, রিসা, রিসা, নিসাপ, প নিধপ, মগ, রিসা।

II পধপ, সা°, সা°রি°সা°, সা°নিসা°, রিসা°, মধসা°, সা°রি° সা°, নিধপ,

মগ, গ, রিসা।

অথবা—

I পধগ, পধমগ, গরি, রিগ, ধমগ, রিসা, সারি, রিগ, রিসা, সা, সানি রিগ,

পগ, প, পধ, সা°, পধগ, পম, ধমগ, রিগ রিসা।

(৬) ॥ সৈন্ধবী ॥

সৈন্ধবীকে চলিত ভাষায় ‘সিদ্ধু’ বলা হয়। ‘সৈন্ধবীকা’ নামেরও উল্লেখ দেয়া যায়। অনেকে সৈন্ধবীকে সিদ্ধুড়ার সংগে অভেদ বলেন। বাংলাদেশে সিদ্ধু ও সিদ্ধুড়া দু’টিকে আলাদা হিসাবে গ্রহণ করা হ’ত এবং এ’দু’টি রাগের অনেক প্রাচীন গানও পাওয়া যায়। রূপদেও সিদ্ধু ও সিদ্ধুড়ার পৃথক পৃথক গানের প্রচলন আছে। সৈন্ধবী বা সিদ্ধু দেশী তথা দেশজাত রাগ।

মতংগ ‘বৃহদ্দেশী’-গ্রন্থে সৈন্ধবীকে ৮ম সংখ্যার ভাষা-রাগ হিসাবে উল্লেখ ক’রে মালবকৌশিকরাগের সংগে সম্পর্কিত ক’রেছেন: “পঞ্চমৌ সৈন্ধবী জেয়া * * চৈবমন্তৌ মালবকৈশিকে”। টক্ক (বা ঠক্ক) রাগ থেকে সৈন্ধবীর বিকাশ (—টক্ক বা ঠক্করাগ সৈন্ধবীর জনক ও সৈন্ধবী জন্তুরাগ)। সৈন্ধবী যে দেশজাত রাগ সে’কথা মতংগ উল্লেখ ক’রে বলেছেন: “দেশভাষা তু দেশাখ্যা সৈন্ধবী টক্করাগজা”। মধ্যম—অংশ বা বাদী, ষড়্জ—গ্রাস, সংপূর্ণজাতির গমকযুক্ত রাগ।

শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীঅর্কেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন: “সিদ্ধুদেশ প্রাচীন সংস্কৃত-সাহিত্যে সৌবীরদেশের নিকটে এইরূপ উল্লেখ পাওয়া যায়—‘সিদ্ধু-সৌবীর’। বিশিষ্ট নাম-সংযুক্ত যে সাতটি প্রাচীন রাগের প্রথম পরিচয় পাওয়া যায়, ‘সৌবীরক’-রাগ তাহার মধ্যে একটি। মতংগ-মুনি সৌবীরকের লক্ষণ ধ’রে দিয়েছেন। রংগমঞ্চে নাট্য-অভিনয়ে প্রাবেশিক-সংগীতে সৌবীররাগের প্রয়োগ নির্ধারিত হইয়াছে। * * সিদ্ধু ও সৌবীর নামের সংগে গান্ধারপ্রদেশের নাম ভারতের ইতিহাসে প্রসিদ্ধ”।

তিনি আরো উল্লেখ করেছেন : সৈন্ধবী ও সৌরাষ্ট্রী রাগিণী সম্বন্ধে নান্দদেবের গ্রন্থে একটি শ্লোক আছে। নান্দদেব আটটি ভাষা-রাগিণীর মধ্যে এই দুইটি রাগিণীর উল্লেখ করিয়া বলিয়াছেন : ষাঁহারা সিদ্ধুনদী উত্তীর্ণ হইয়া সিদ্ধদেশ জয় করিয়াছেন, তাঁহারা সৈন্ধবী-রাগিণীকে পঞ্চমস্বরে নির্দিষ্ট করিয়াছেন, আর সৌরাষ্ট্রী-রাগিণীকে ‘রাষ্ট্রবর্ধন’ এই বিশেষণে বিভূষিত করা হইয়াছে : ‘পঞ্চমে চৈব নির্দিষ্টা সৈন্ধবী জিত-সিদ্ধুনা, টক্কে চ পঞ্চমেপ্যাহ সৌরাষ্ট্রী রাষ্ট্র-বর্ধনঃ’।”

পার্বদেব ঔড়ব ভাষাংশত্রীণীর মধ্যে সৈন্ধব বা সৈন্ধবী-রাগিণীর নাম উল্লেখ ক’রে বলেছেন : ‘প-রি-হীনাঃ’, অর্থাৎ পঞ্চম ও ঋষভ-বজ্রিত। পার্বদেব মতংগের মতো সৈন্ধবীকে মালবকৈশিকরাগ থেকে সৃষ্ট বলেছেন : “ভাষা স্ম্যং সৈন্ধবী-নাম জাতা মালবকৈশিকাং”। ষড়্জ—অংশ ও ত্রাস। সৈন্ধবীকে শৃংগার-রসে গান করার বিধি।

শার্দদেব সংগীত-রত্নাকরে সৈন্ধবীর (সিদ্ধদেশ থেকে উৎপন্ন? তবে মতংগ সিদ্ধদেশজাত না বললে দেশজাত তথা দেশীরাগ বলেছেন) চার রকম রূপের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : “চতুর্থী সৈন্ধবী তত্র টক্কভাষা রিপোজ্জিতা”,—সৈন্ধবীর স্বরবিশ্রাস চারশ্রেণীর। (১) প্রথম শ্রেণীর সৈন্ধবী টক্ক (টক্ক বা এই-অক-দেশজাত) রাগ থেকে বিকাশ লাভ করেছে এবং ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। গমকের মাধ্যমে স্বরলঙ্ঘন করাই এর প্রকৃতি : “সংস্তাসাংশগ্রহা শাস্ত্রা গমকৈর্লঙ্ঘিতঃ স্বরৈঃ। স-গ-তারা ষড়্জমস্ত্রা”। তারার ষড়্জ ও গান্ধার পর্যন্ত স্বরের গতি এবং মস্ত্র-ষড়্জের (সা) ব্যবহার। শাস্ত্রাদি আটটি রসে ও ভাবে রাগ অস্থ্যত।”

(২) দ্বিতীয় শ্রেণীর সৈন্ধবী পঞ্চমরাগের ভাষা বা অংগরাগ। পঞ্চমস্বর—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। গমকপ্রধান রাগ, তবে ঋষভ খুব কমই ব্যবহৃত হয়। (৩) তৃতীয় শ্রেণীর সৈন্ধবী মালবকৌশিকরাগের ভাষা তথা মালবকৌশিক বা মালবকৈশিকরাগ থেকে বিকশিত। নিষাদ ও গান্ধার-বজ্রিত, স্তরাং ঔড়বজ্রাতির রাগ। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। সকল রসে ও ভাবে লীলায়িত। আর (৪) চতুর্থশ্রেণীর সৈন্ধবী ভিন্নষড়্জরাগ থেকে বিকশিত, স্তরাং ভিন্নষড়্জের ভাষা। ধৈবতস্বর—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত, স্তরাং তৃতীয় শ্রেণীর মতো ঔড়বজ্রাতির রাগ মস্ত্র-ধৈবত পর্যন্ত রাগের গতি বা লীলায়ণ। বিশেষভাবে ভাবের উদ্বীপনের উদ্দেশ্যে এই চতুর্থশ্রেণীর সৈন্ধবীর প্রয়োগ হয়।

রাগবিবোধকার পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ°) সৈন্ধবীর একরকম রূপেরই পরিচয় দিয়েছেন :

সৈন্ধব্যগনির্ণিতাং সাংশস্ত্রাসগ্রহা লসদগমক।

সান্তস্তগাংশপূর্ণঃ প্রদোষগেয়শ্চ কল্যাণঃ ॥

সোমনাথ সৈন্ধবী ও সিদ্ধুড়াকে একই রাগ বলেছেন : “সৈন্ধবী সিদ্ধোভেতি ভাষায়াম্” ।
সৈন্ধবী + অগনি = সৈন্ধবী গাঙ্গার ও নিষাদ-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির দেশীরাগ । ষড়্জ—
গ্রহ, অংশ, হাস । এ’টি শ্রীরাগমেলের অন্তর্গত । তিনি সৈন্ধবীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,
উচ্চতনুতনুরতনুর্জঘনে শোণাংশুকা ত্রিশূলাংকা ।

গোরী করিগতিরভিমতযুদ্ধা সৈন্ধব্যতিক্রুদ্বা ॥

সৈন্ধবী গৌরবর্ণা, দীর্ঘদেহা, ক্রুশাংগী, রক্তবসনা, করে ত্রিশূল, গুজমন্দগতি ও অতিশয় ক্রুদ্বা ।

সংগীতদর্পণকার দামোদর (১৬২৫ খৃ°) সৈন্ধবীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

ত্রিশূলপাণিঃ শিবভক্তিযুক্তা

রক্তাম্বরা ধারিতবকুজীবা ।

প্রচণ্ডকোপা রসবীরযুক্তা

স। সৈন্ধবী ভৈরবরাগিণীম্ ॥

এই ধ্যানরূপ অনেকটা পণ্ডিত সোমনাথের বর্ণনার মতোই । এ’ছাড়া আর একটি
ধ্যানরূপ—

প্রলম্কার্ণা বপুষা চ গোরী

বীণা দধানা স্বরপুষ্পগন্ধী ।

বক্সাহুরক্তাক্ষরভূষণীম্

গীতেষু দক্ষা কিল সৈন্ধবীতি ॥

এখানে গৌরবর্ণা বিশালদেহা হ’লেও সৈন্ধবী ভয়ংকরীমূর্তি কোথা নন । তরংগকার রাধা-
মোহন সেন সবগুলির সমন্বয় ক’রে আর একটি বৈশিষ্ট্যপূর্ণ সৈন্ধবীর ধ্যান রচনা ক’রে
বলেছেন : পতির অদর্শনে সৈন্ধবী নিরাশ ও বিষণ্ণ । নিদিষ্ট সময় অতীত হ’লেও নায়ক
এলোনা দেখে তিনি গম্ভীরভাবে অভিমান ক’রে যোগিণীর বেশ ধারণ করলেন ও রক্ত-
বস্ত্র দূরে নিক্ষেপ ক’রে গৈরিকবস্ত্র পরিধান ক’রে যোগিণী সাজলেন । গলায় কুছ্রাক্ষ ও
স্ফটিকের মালা, শরীরে বিভূতি, কর্ণে কঙ্ককফুলের মালা, হাতে ত্রিশূলের সংগে জপের
মালা’ । তরংগকার স্বপ্ন-ধ্যানদৃষ্টি নিয়ে সংগীতের চরম-আদর্শকে ছুটিয়ে তুলেছেন
গাইন্ডা-জীবনের উর্ধ্বে সৈন্ধবীকে বৈরাগ্যের তথা নির্বেদের পরিবেশ দিয়ে । অবশ্য
চরম-অভিমান থেকেও বৈরাগ্য আসে, তারই জন্ম সৈন্ধবী ভোগের পথে না গিয়ে
ত্যাগের পথে তপস্বিনী যোগিনী সেজেছেন ।

দর্পণকার দামোদর সৈন্ধবীর স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন,

ষড়্জগ্রহাংশলাসা পূর্ণা সৈন্ধবিকা মতা ।

মূর্ছনোত্তরমস্ত্রাঢ্যা কৈশিক্যাডবিকা মতা ।

রি-হীন তু ভবেন্নিত্যং রসে বীর প্রযুক্ত্যতে ॥

সৈন্ধবী সংপূর্ণজাতির, আবার কারু কারু মতে ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ। ষড়্জ—অংশ (বাদী), গ্রহ ও গ্রাস। উত্তরমাস্ত্রা-মূর্ছনা। উত্তরমাস্ত্রা ষড়্জগ্রামের প্রথম মূর্ছনা—সারিগমপদনি—নিধপমগরিসা। দামোদর মেলপদ্ধতি গ্রহণ করেন নি তা' আগে বলেছি, স্তবরাং মূর্ছনাই এখানে মেলে কাজ করেছে। উত্তরমাস্ত্রায় সমস্ত শুদ্ধস্বর, কোন কোমল বা বিকৃত স্বরের ব্যবহার নাই। এই রাগ বীররসে গান করা হয়। অবশ্য এ'ধারা হ'ল খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দির কথা। এখনকার কাকৌমেল তখনও ছিল শুদ্ধমেল।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে রাগিণী সৈন্ধবীর রূপের কিছুটা পরিবর্তন ঘটেছে। কাকৌমেল থেকে এর বিকাশ বলতে কাকৌমেলই সৈন্ধবীর রাগরূপের নিয়ামক। ঔড়ব-সংপূর্ণজাতি, কেননা অবরোহণ গান্ধার ও নিষাদ বজ্রিত। ষড়্জ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী। তরংগকার রাধামোহনের মতে আসাবরী ও আহিররী মিশ্রণে সৈন্ধবীর সৃষ্টি। পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী শুদ্ধ ও কাকৌমিশ্রিত—হ'রকম সৈন্ধবীর রূপের পরিচয় দিয়েছেন :

আরোহণ—সারি ম প দ সা°

অবরোহণ—সা° নি ধ ম প গ রি সা°।

(১) পকড়—সা, রিমপ, ধ, সা°, নিধপমগ, রিসা (—শুদ্ধসৈন্ধবী)।

(২) পকড়—মপ, নিসা°, রি°গ°, রি°সা°, নিধপমগ, রিসা (কাকৌমিশ্রিত সৈন্ধবী বা সিকুড়া)। নিষাদ ও গান্ধার কোমল (নি গ)।

॥ বিস্তার ॥

I ম গ রি সা, ম প, ধ সা°, রি° গ° রি° সা°, রি° সা°, নি ধ, ম প, সা°, নি ধ, ম প ধ গ রি, নি ধ, সা°, নি ধ, ম প, গ রি, প গ রি, ম, গ রি সা, র ম প ধ সা°... ..

II ম, প ধ সা°, ম প নি সা°, রি° গ° রি° সা°, সা° নি ধ, ম প গ, রি ম গ, রি সা, রি ম প ধ, সা°, রি° সা° নি প ধ, ম প নি সা°, রি° গ° রি° সা°, নি ধ, ম প ধ গ রি, নি নি ধ, ম, প ধ ম প, গ রি, ম, গ রি সা।



॥ मालवकैशिकराग ॥

(क) तोड़ी, (ख) शम्बरवती, (ग) गोरौ, (घ) शुभ्रक्रीं ओ (ङ) ककुडा ।

চতুর্দশ পরিচ্ছেদ

॥ মালবকৈশিকরাগ ॥

মালবকৈশিক বা মালবকৌশিক বা কৈশিক চলিত কথায় মালকৌশ বা মালকোশ নামে পরিচিত। মালবকৈশিকের প্রথম আবির্ভাব দেখি মতংগের (৫ম-৭ম শতাব্দী) ‘বৃহদ্দেশী’-গ্রন্থে রাগলক্ষণের প্রসঙ্গে। গৌড়, রাগ, সাধারণ, ভাষা, বিভাষা প্রভৃতি রাগগীতির পথ্যে মতংগ বলেছেন : “রাগাশাষ্ট্রী প্রকীতিতাঃ”। এই আটটি রাগ হ’ল :

টকুরাগশ্চ সৌবীরস্তথা মালবপঞ্চমঃ ।

ষাড়বো বোট্টরাগশ্চ তথা হিন্দোলকঃ পরঃ ॥

টককৈশিক ইত্যুক্তস্তথা মালবকৈশিকঃ ।

এতে রাগাঃ সমাখ্যাতা নামতো মুনিপুংগবৈঃ ॥

টকু বা টক রাগ টক্ক, টংক বা টংকীরই নামান্তর। টক্করাগ টক্কজাতির অবদান। অন্ধ্রের শ্রীঅর্দেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের মতে বৃহদ্দেশীর আবির্ভাবেরও আগে টক্কজাতি পঞ্জাবের বিভিন্ন স্থানে বাস করত। তারা ইরাণজাতি থেকে ভিন্ন হ’লেও অনাধ-গোষ্ঠির অন্তর্ভুক্ত ছিল ও বহুকাল পর্যন্ত পঞ্জাবে, কাঙ্ড়ায় ও উত্তর-পশ্চিমাঞ্চলের নানাস্থানে স্বতন্ত্র জাতি হিসাবে বর্তমান ছিল। প্রাচীন তক্ষশীলা (‘টক্ক-শীলা’) ছিল নাকি তাদের সংস্কৃতির কেন্দ্র। সিঙ্কনদের তীরবর্তী ‘এট-টক’ সহর ছিল টক্কজাতির আর একটি কেন্দ্র। পরে তারা ইসলামধর্মে দীক্ষিত হয়। তাঁদের আবিষ্কৃত টাংকরী-অক্ষর প্রাচীন লিপি হিসাবে বিখ্যাত ছিল। টক্কজাতি অনাধ হ’লেও আধ-সংগীতে তাদের অবদান টক্ক বা টংক রাগ আজও স্মরণীয় হ’য়ে আছে।

খৃষ্টীয় ৩য় থেকে ৫ম-৭ম শতাব্দীর ভাষাগীতিগুলি বিভিন্ন ভাষারাগকে আশ্রয় ক’রে বিকশিত ছিল। মতংগ বৃহদ্দেশীতে যে আটটি দেশজ ভাষারাগের নামোল্লেখ করেছেন (পূর্বে উদ্ধৃত হয়েছে) ‘বোট্ট’ (ভোট্ট ?) রাগ তাদের অগ্রতম। বোট্ট ভোটদেশ পার্বত্য-অঞ্চল ভূটান তথা তিব্বতেরই অবদান। ‘রাগ-রাগিণীর নাম-রহস্য’-নিবন্ধে অধ্যাপক শ্রীঅর্দেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় ভোট্টরাগের জন্মকথার বিবরণ দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : “আর একটি রাগ ভারতের বহির্ভাগ হইতে আনীত হইয়াছে। সে’টি ‘ভোট্টরাগ’ [বোট্ট, ভোড্ড, ভোট্ট = তিব্বত]। সম্ভবতঃ তিব্বতীজাতিরা এই রাগ ভারতে প্রচলিত করে। তিব্বতদেশ ও তিব্বতীজাতিদের সহিত ভারতের আধ-জাতির বহু আদানপ্রদান হইয়াছে। ৬৩০ খৃষ্টাব্দে তিব্বতের রাজা নেপালের ক্রকুটাদেবীর

পাণিগ্রহণ করেন, সংগে-সংগে তিনি বৌদ্ধধর্মে দীক্ষিত হন। তাহার পর বাঙলা ও মগধ দেশের সংগে তিব্বতের ঘনিষ্ঠ সভ্যতা ও সাধনা-বিনিময়ের সম্বন্ধ স্থাপিত হয়। তিব্বতের নানা বৌদ্ধমঠে ভারতের বহু সংস্কৃত গ্রন্থ তিব্বতীভাষায় ভাষান্তরিত হয়। কিন্তু এই বোদ্ধ বা ভোদ্ধি রাগের আগমন ৮৩০ খৃষ্টাব্দের পূর্বের যুগের বলিয়া মনে হয়। জাতিরাগ ও গ্রামরাগের যুগের অব্যবহিত পরেই, অর্থাৎ পাঁচ কিংবা ছয় শতকে 'রাগ' এই নামে অভিহিত 'গীতিপ্রবন্ধ' প্রথমে প্রচলিত হয়। রাগের এই আদিযুগে অষ্টম রাগের এক রাগ হইল এই 'বোদ্ধিরাগ'। সংগীতাচার্য কশ্যপ প্রথমে বোদ্ধিরাগের উল্লেখ করিয়াছেন। কশ্যপ মতংগের পূর্বযুগের আচার্য, সুতরাং বোদ্ধিরাগ পাঁচ কিংবা ছয় শতকে প্রথম ভারতীয় সংগীতে প্রবেশ-লাভ করে। * * শাঙ্গদেবের মতে এই রাগের অধিদেবতা 'ভবানীপতি' স্বয়ং শিব ' * * 'উৎসবে বিনিয়োক্তব্যো ভবানীপতিবল্লভঃ।' প্রকৃতপক্ষে শিবকে কৈলাসপতি বলা হয়। কৈলাসকে কল্পনা করা হয়েছে হিমালয়ের অভ্যন্তরে। সুতরাং বোদ্ধিরাগের আদি বা উৎপত্তিস্থান তিব্বত-দেশ হওয়ায় তার অধিদেবতা হিসাবে শিবকে কল্পনা করাই স্বাভাবিক।

দেশজ ও জাতিজ রাগগুলিকে শুদ্ধি করার (act of reformation) কাজ শুরু হয় মতংগেরও (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দ) আগে। কশ্যপ, কোহল, যাস্টিক, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি ভরতোত্তর ও ভরতামুগ প্রাচীন শাস্ত্রীরা গান্ধর্ব বা মার্গ ও অভিজাত তথা মার্গপ্রকৃতিসংগর শুদ্ধীকৃত দেশীরাগগুলির গঠন ও প্রকাশভঙ্গির নিয়ন্ত্রা ছিলেন বলা যায়। মতংগের বৃহদ্দেশীতে তার স্পষ্ট বিবরণও পাওয়া যায়।

মতংগ মালবকৈশিক বা মালবকৌশিক রাগের স্বর-সংগঠনের প্রকৃতির পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

কৈশিকীজাতিসম্ভূতি ষড়্জাংশতাসংযুতঃ।

দুর্বলো দৈবতেন সাদ্‌রাগো মালবকৈশিকঃ ॥

মধ্যমগ্রাম থেকে মালবকৈশিকরাগের বিকাশ (বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে মালব-কৈশিককে ষড়্জগ্রামের সংগে সম্বন্ধিত করা হয়, কেননা গান্ধারগ্রাম তো পরের কথা, মধ্যমগ্রামের ব্যবহারও এখন লোপ পেয়েছে)। কৈশিকীজাতি তথা জাতিরাগ থেকে মালবকৈশিকের বিকাশ। ভারত নাট্যশাস্ত্রে কৈশিকীকে বিরক্ত জাতিরাগ বলেছেন। জাতিরাগের ভাষা বা অংগ হওয়ায় একদিক দিয়ে মালবকৈশিক গ্রামরাগ (৫ম-৭ম শতাব্দীর সমাজে) হিসাবে পরিগণিত। মতংগ একে রাগ তথা ভাষা-রাগের পর্যায়ে ফেলেছেন। ষড়্জস্বর এর অংশ বা বাদী, গ্রহ ও মাস। দৈবতের অল্প ব্যবহার, কেননা দুর্বল। নিষাদ কাকলি হিসাবে ব্যবহৃত। সংপূর্ণজাতির (বর্তমানের মতো শুদ্ধ নয়) রাগ। বিগ্রলম্বে কিংবা শৃংগার রসের প্রয়োগ। কিন্তু রস হিসাবে বীর-

রসেরই এতে ব্যবহার দেখা যায়। ষড়্জাদি মুর্ছনা, আরোহী-বর্ণ, প্রসন্নমধ্যম অলংকার, দক্ষিণ, বার্তিক ও চিত্র এই তিন কলা ও চচ্চংপুট তাল প্রভৃতি উপকরণ মালবকৈশিক-রাগে ব্যবহৃত হ'ত।

পার্শ্বদেবের (৯ম—১১শ শতাব্দী) সংগীতসময়সারে ঠিক 'মালবকৈশিক'-শব্দটি নাই, তবে 'মালবশ্রী' (মালশ্রী) এই ভাষারাগের উল্লেখ আছে। শাঙ্গদেবের বর্ণনার সংগে মতংগের বর্ণনার সাদৃশ্য আছে। সংগীত-রত্নাকরে শাঙ্গদেব মালবকৈশিকের স্বরগঠনের পরিচয় দিয়েছেন,

কৈশিকীজ্জাতিজঃ ষড়্জগ্রহাংশাস্তোহল্লধৈবতঃ ।

স কাকলীকঃ ষড়্জাদিমূর্ছনারোহিবর্ণবান ॥

প্রসন্নমধ্যালংকারো বীরে রোদ্রেহদভূতেরসে ।

বিপ্রলম্ভে প্রযোক্তব্যঃ শিশিরে প্রহরেহস্তিমে ॥

মালবকৈশিকের জনকরাগ কৈশিকীজ্জাতি। ষড়্জস্বর—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। কাকলী-নিষাদের ব্যবহার ও প্রসন্নমধ্য-অলংকার। মতংগ প্রসন্নমধ্য-অলংকারের পরিচয় দিয়েছেন : “যত্র মজ্জোমধ্যে আশ্রয়যোগ্যে তারঃ * * । যথা—সা না ধা প মা গ রী সা, সা রী গ ম প ধ নী সা”। বীর, রোদ্র ও অদভূত এই তিনটি রসে লীলায়িত, বিপ্রলম্ভ-নায়িকার ভাব। এটি সম্পূর্ণজাতির রাগ। শাঙ্গদেব এর পরই মালবশ্রীরাগের পরিচয় দিয়েছেন, ‘জুতরাং মালবশ্রীর জনক কৈশিকীজ্জাতিরাগ হ'লেও তা' যে মালবকৈশিকের সমগোষ্ঠীয় অথচ তা' থেকে ভিন্ন—একথা বোঝা যায়, আর বোঝা যায় পার্শ্বদেব সংগীতসময়সারে মালবকৈশিকের বর্ণনা বাদ দিয়েছেন মনে হয়।

খৃষ্টীয় ১৭শ অব্দে পণ্ডিত সোমনাথ শ্রীরাগমেলে মালবশ্রীর পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু মালবকৈশিকের কোন উল্লেখ করেন নি। শুধু তিনিই নন, নারদ (২য়) সংগীত-মকরন্দে, নম্বট্যচার্য সংগীতরত্নমালায়, সোমেশ্বরদেব মানসোল্লাসে, নারদ (৩য়) পঞ্চমসার-সংহিতায়, মেঘকর্ণ রাগমালায়, পণ্ডিত রামামতা স্বরমেলকলানিধিতে, পুণ্ডরীক বিট্টল রাগমালায় ও নারদ (৪র্থ) রাগণিরূপণে মালবকৈশিকের কোন পরিচয় দেন নি। অথচ অনেকের মতে মালবকৈশিকরাগ ‘রাগরাজ’ তথা রাগশ্রেষ্ঠ ও প্রাচীন। অবশ্য মতংগ (৫ম-৭ম খৃ) বৃহদেগীতে এর নামোল্লেখ ক'রে পরিচয় দিয়েছেন ও তা' থেকে এ' রাগ যে প্রাচীন তা' নিঃসন্দেহে প্রমাণ হয়।

মালবকৈশিকের বর্ণনা পাই পুনরায় পণ্ডিত লোচন-কবির (১৬৫০ খৃ) ‘রাগ-তরংগিনী’-গ্রন্থে : তিনি কর্ণাট-সংস্থানের (মেল) অন্তর্গত ক'রে মালবকৈশিকের নামোল্লেখ করেছেন : “অথ কর্ণাট-সংস্থিতৌ। * * কেদারী রাগিনী রম্যা গৌরঃশ্রাম্মালবকৌশিকঃ”।

সংগীতদর্পণকার দামোদর মালবকৈশিকের স্বরগঠনের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

ষড়্জগ্রহাংশকগ্রাসঃ পূর্ণো মালবকৌশিকঃ ।

মুছনা প্রথমা জ্যেষ্ঠা কাকলীস্বরমণ্ডিতা ॥

মালবকৈশিক বা মালবকৌশিক সংপূর্ণজাতির (সাত স্বরবৃত্ত) রাগ । ষড়্জস্বর—অংশ (বাদী), গ্রহ ও গ্রাস । প্রথম মুছনা অর্থে ষড়্জগ্রাসের উত্তরমন্ডা—সা রি গ ম প দ নি—নি দ প ম গ রি সা । কাকলি নিষাদের ব্যবহার । দামোদর রাগের ধ্যান-বর্ণনা করেছেন,

আরম্ভবর্ণো ধুতরক্ৰযষ্টিঃ

বীরঃ স্তবীরেষু ক্রুতপ্রবীৰ্যঃ ।^১

বীরৈব্রতো বৈরিকপালমালা—

মালী মতো মালবকৌশিকোঃয়ম্ ॥

মালবকৈশিকের বর্ণ রক্ত, তিনি রক্তবর্ণ যষ্টি ধারণ ক'রে আছেন । এতবড় বীর যে তিনি বিজীত শত্রুদের মাথার মালা গলায় ধারণ ক'রে আছেন ।

শব্দকল্পদ্রুমে 'সংগীতশাস্ত্র'(?) থেকে উদ্ধৃত মালকৈশিকের পরিচয় দেওয়া হয়েছে : "রাগবিশেষঃ । তস্ত নামাস্তরং কৌশিকঃ" । প্রকৃতপক্ষে সংগীতদর্পণেও 'কৌশিক' মালব-কৈশিক বা মালবকৌশিকের নামাস্তর । শব্দকোষকার রাগের পরিচয়ে বলেছেন : "হরস্ত হরেবী কণ্ঠাং নির্গতঃ । অস্ত জাতিঃ সম্পূর্ণা তথা সপ্তস্বরক্রমঃ স্বঃ গ ম প দ নি । অস্ত গৃহং ষড়্জস্বরঃ । শরদতো রাত্রিশেষে গানসময়ঃ । রাগমালামস্ত স্বরুপম্ । পাটলবর্ণপুরুষঃ । নীলপরিচ্ছদঃ । যষ্টিহস্তঃ । যৌবনমদমতঃ । স্ত্রীভিঃ সহ হ্যস্ত-কৌতুকাঘ্নিতঃ । শত্রুমস্তকমালাগলোৎথবা । বৃহন্মুক্তামালাগলঃ" ।

লোচন-কবি মালবকৈশিকের দোহা, ছন্দে ও সংস্কৃত পদে হুমুস্মতে ৬ রাগ ও ৩০ রাগিণীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন । মধাদেশভাষায় লিখিত দোহায় রচিত

১ । পাঠভেদ—'কৃতপ্রবীরঃ' ।

২ । ষড়্জস্বরের আদি-অক্ষর 'ব', সেজস্ত ষড়্জের সংকেত নাম বা শব্দ 'ব' এখানে উল্লিখিত হয়েছে । সংগীত-দামোদর, সংগীত-নারায়ণ প্রভৃতি ১৬শ-১৮শ শতাব্দের সংগীতগ্রন্থে ষড়্জের সংক্ষিপ্ত নাম 'ব'-ই অনেকাংশে পাওয়া যায় । কিন্তু সাধারণভাবে ষড়্জের সংকেত-নাম 'স' বা 'সা' লেখা হয় এবং এ' রীতি একেবারে আধুনিক নয় । প্রাচীন বাংলাসাহিত্যে বিভিন্ন অপভ্রংশ শব্দের যথেষ্ট প্রচলন ছিল । প্রকৃতপক্ষে ষড়্জের প্রতীক-নাম 'স'-এর পরিবর্তে 'ব'-ই হওয়া উচিত, তবে 'স' ব'-এরই অপভ্রংশ । মনে হয় উচ্চারণে অস্ববিধার জন্য 'ব' পরে 'স'-এ রূপান্তরিত হয়েছে ।

ধান পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে। তিনি সংস্কৃত-পণ্ডে মালবকৈশিকের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

কৃষ্ণা মুণ্ডালিমাল্যমূরসিবলিমোংকুণ্ড দন্তসমস্তা ।

দ্বোরঃ সংসেবা মানঃ সমরভূবিং করণ্যস্তগন্ধৈঃ প্রবীরৈঃ ॥

শঙ্খাস্ত্যাগদক্ষঃ প্রতিমুভটদলৈর্যুধ্যমানঃ কিলায়ং ।

হেমা তুল্যাংগকাস্তির্জগতি কবিবরৈবগিতঃ কৌশিকাখ্যঃ ॥

‘সংগীততরংগ’-কার রাধামোহন সেন ধ্যানরূপের পরিচয় দিয়েছেন : মালবকৈশিকের মদনমোহন রূপ, যুবকের বেশ, শাস্ত গম্ভীর, মধুপানে মত্ত, গলায় মুক্তার মালা, পরিধানে নীলবস্ত্র ও যুবতীগণের সংগে রসক্রোড়ায় রত ।

॥ বর্তমান রূপ ॥

মালবকৈশিক ভৈরবীমেলের অন্তর্গত, অর্থাৎ ভৈরবীমেল মালবকৈশিকের নিয়ামক অথবা নির্ধারক । রাগের আরোহণে ও অবরোহণে ঋষভ ও পঞ্চম বজ্রিত, সূত্ররাঃ ঔড়ব-ঔড়বজ্জাতি । গ, ধ, নি কোমল । খুঁস্টীয় ৫ম-৭ম থেকে খুঁস্টীয় ১৭-১৮শ অঙ্গ পর্যন্ত মালবকৈশিক সংপূর্ণজাতির রাগ ছিল ; ১৯শ-২০শ শতাব্দীতে শুদ্ধমেল বিলাবলকে নিয়ে সে হ’ল ঔড়ব এবং এই পরিবর্তন কেন হ’ল বা কে করলো এ’কথা বোধহয় আজ আমরা আর ভাবি না । বর্তমান মালবকৈশিকের বাদী—মদাম ও সংবাদী—ষড়্জ । রাত্রি তৃতীয় প্রহরে গান করার সময় । গম্ভীর প্রকৃতির রাগ, সূত্ররাঃ বীররসে লীলায়িত । অনেকের মতে আসাবরীমেল মালবকৈশিকের নিয়ামক । উত্তরাংগপ্রধান রাগ । দর্পণকারের মতে (২৫২) মালব, কানাড়া ও বাগেশ্বরী সংমিশ্রণে এবং সংগীততরংগকারের মতে হিন্দোল, খট, বসন্ত, সারংগ, জয়জয়ন্তী ও পঞ্চম বা দীপকের মিশ্রণে সৃষ্ট ।

আরোহণ—নি সা, গ, ম, ধ, নি সা° ।

অবরোহণ—সা° নি ধ, ম, গ, ম, গ^ম সা ।

পকড়—ম গ, ম ধ নি ধ, ম, গ, ^ম সা ।^৪

৩। পার্শভেন—‘সমরভূমি’ (৭)

৪। মালবকৈশিকের অবরোহণে ‘গ ম, গ সা’ না হ’য়ে ‘গম, গম সা’ বা ‘গ^ম সা’ হওয়াই উচিত । কানীরা শঙ্কাপদ স্বর্গীয় হরিনারায়ণ বাবু এই অভিযন্ত প্রকাশ করতেন ।

॥ বিস্তার ॥

I সা, নি সা, ম, ম গ, ম ব, নি ব, ম গ, গ ম গ^ম সা | সা, নি সা,

ধ নি সা, ম গ, ব ম গ, নি নি ব ম গ, ব ম গ, ব গ গম গ^ম সা।

II গ ম ব নি সা^০, সা^০ সা^০, নি সা^০, গ^০ ম^০ গ^০ সা^০, গ^০ সা^০ নি সা^০,

গ^০ সা^০ নি ব, ম^০ গ^০, ম^০ গ^০ সা^০, নি সা^০, গ^০ গ^০ সা^০, নি ব সা^০,

নি ব, নি ব ম গ, ম ব নি সা^০ নি ব, ম গ, ব, ম গ, গম গ^ম সা।

(ক) ॥ তোড়ী ॥

তোড়ীরাগ তোড়ীকা, বা তোড়িকা তোড়ী, তুণ্ডী, তোড়িকা, তুড়ী প্রভৃতি নামে পরিচিত। তোড়ীকে (বা তোড়ীকাকে) অনেকে বিদেশ থেকে আমদানী করা রাগ বলেন ও কারু মতে অন্য রাগ, পরে আধ-সংগীতে আসন লাভ করেছে। ডাঃ শ্রীভূপেন্দ্রনাথ দত্ত তাঁর *Indian Art in Relation to Culture* (1956) গ্রন্থে (পৃ ৮৯) তোড়ীর প্রসঙ্গে বলেছেন : “In the time of the Khiliji Emperors (1296—1315 A.D.), the celebrated poet Amcer Khasrau introduced Persian tunes (Mokām) in the Indian system. Perhaps long before it, a melody called ‘Tarkish Toḍi’ had been introduced in the Indo-Aryan musical system”। অধ্যাপক শ্রীঅর্কেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেন (ভূমিকা, পৃ ২০) : “তোড়ীরাগিণীর চাক্ষুষ চিত্রের একটি উপাদান হইল হরিনের হরপ্রীতি। * * হুবদুর বাসবদত্তায় উল্লেখ পাই : ‘মৃগযুগ শত্রুরক্ষিণীর স্নমধুর গানে মুগ্ধ হইয়াছে’ (‘হুট-কলস গোপিকা-গীত-সুখিত-মৃগযুগে’)। * * এই চাষীর মেয়ে যে হর গান গাহিয়া মৃগদের মুগ্ধ করিত, সেই রাগিণী এখন ‘তোড়ী’ বা তোড়ীকা’ নামে বিখ্যাত হইয়াছে এবং আধ-সংগীতে আসন জুড়িয়া বসিয়াছে সেই অসভ্য চাষীদের প্রচীন দেশী রাগিণী”। অনেকে তোড়ীকে ভারতের আদিম অধিবাসীদের হর তথা রাগ বলে অভিহিত করেন। আমাদের মনে হয়, খামাইচ বা খামাচ তথা খমাজ বা খাম্বাজ রাগটির মতো তোড়ী, তুড়ী বা তোড়ী ভারতের

বাইরে থেকে আমদানী-করা রাগ। তা'ছাড়া তুর্কী, সীথিয়ান ও পার্শীদের (পারস্বাসী) সংগীতের সমাজে অবদান মোটেই অবিদিত নয়।

তোড়ীর পরিচয় দিয়ে পার্শদেব বলেছেন,

অংগং ষাড়বরাগস্ত্র সংপূর্ণং চ সমস্বরম্ ॥

ষড়্জ-তারাগ-মস্ত্রা চ গ্রাসাংশগ্রহমধ্যমা।

তোড়ী নাম প্রসিদ্ধোহয়ং রাগো হর্ষে নিযুক্তাতে ॥

তোড়ী আনন্দস্থচক রাগ। গ্রামরাগ ষাড়বের অংগ বলতে ষাড়বরাগ থেকে তোড়ী বিকাশ লাভ করেছে। এটি সংপূর্ণজাতির রাগ। এর সকল স্বরই সমপ্রকৃতির (—‘সমস্বরম্’) এবং এর নির্ধারণ করা হ'ত তখনকার সময়ে শুদ্ধমেল মূখারী কিংবা বর্তমান কাফীমেল দিয়ে। তারার (উচ্চদিকের) ষড়্জ ও মস্ত্রের (খাদের) গান্ধার পৰ্বন্ত এ'রাগের বিস্তার। মধ্যমস্বর—অংশ বা বাদী, গ্রহ ও ত্রাস।

আগেই বলেছি যে, ভারতবর্ষের দৃষ্টিভঙ্গি সংকীর্ণ নয়, সে' উদারতার পরিপ্রেক্ষিতে তার সংগীত-ভাণ্ডারকে সমৃদ্ধ করার জন্য দেশী (অপরিণত ও অনাথ) ও বিদেশী স্বরসমষ্টিকেও সাদরে গ্রহণ করেছে।

‘তোড়ী’-শব্দটি আবার বিভিন্ন স্বাকারে দেখা যায়। যেমন, তোড়ী, টোড়ী, তুড়ী, তুণ্ডী, ত্রোড়ী, তোড়িকা, তোড়ীকা প্রভৃতি। তোড়ী যে দেশীরাগ এ'বিষয়ে কোন সন্দেহ নেই, কিন্তু খৃষ্টীয় শতাব্দীর একেবারে গোড়ার দিকে, অর্থাৎ অনাথ-সংগীতের সংগে আশ-সংগীতের মিতালী পাঠানোর পালা যখন শুরু হয় ঠিক তখন তোড়ীরাগের উল্লেখ পাওয়া যায় না। মতংগের (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীতে) বৃহদেদীতে তোড়ীর পরিচয় নাই। তোড়ীর নিদর্শন প্রথম পাওয়া যায় পার্শদেবের ‘সংগীতসময়সার’-গ্রন্থে। ‘সংগীতসময়সার’ লেখা হয়েছিল আনুমানিক খৃষ্টীয় ৯ম—১১শ অথবা ৭ম—১১শ শতাব্দীতে। অথচ ‘শক’ (সীথিয়ান) রাগের পরিচয় আমরা খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম শতাব্দীতে মতংগের বৃহদেদীতে পাই : “ষষ্ঠী চ শক-মিশ্রিতা”, “রেবন্তপ্তে শকাখ্যাকা”। এ'প্রসঙ্গে ডাঃ শ্রীভূপেন্দ্রনাথ দত্ত বলেছেন : “It is the classical musical system of the heyday of Hindu culture that existed in the time of Vākātaka-Gupta period. So long it had been independent of foreign influence. Then came the Turkish invasion. North India was engulfed by it. The dialectics of Historical Materialism wrought a great change in the Indian society.”। ‘সংগীতসময়সার’-গ্রন্থে তুর্কী-প্রভাব স্পষ্ট ও তুরুকতোড়ী, তুরুকগোড়ী তার চাক্ষুষ প্রমাণ। পার্শদেব তোড়ীকে বলেছেন ‘তোড়ি’। গোড়রাগ বাংলাদেশের নাকি নিজস্ব। শুদ্ধিকরণের সমারোহ-যজ্ঞে দেশী গোড়রাগেও (তদানীন্তন

বাঙলার রাজধানী গৌড় তথা গৌড়দেশজাত) বিদেশী তোড়ীরও মিশ্রণ ঘটেছিল। তুরুক্ক-তোড়ীতে পুরোপুরি বিদেশী মিশ্রণ স্পষ্ট। পার্শ্বদেব তুরুক্কতোড়ীকে উপাংগ-রাগশ্রেণীর অন্তর্গত ক'রে সংপূর্ণজাতির ও ছায়াতোড়ীকে উপাংগশ্রেণীভুক্ত ক'রে ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন। তাঁর মতে তোড়ীরাগ রাগাংগশ্রেণীর অন্তর্গত।

অবশ্য তোড়ীরাগের জনকরাগ ও তার নাম নিয়ে মতভেদের অন্ত নেই। সংগীত মকরন্দকার নারদ প্রথম রাগবিভাগে 'পড়' তথা পটমঞ্জরীর অংগ হিসাবে তোড়ীকে 'তুণ্ডা' (তোড়া ?) ও দ্বিতীয় বিভাগে পঞ্চমের জন্তুরাগ হিসাবে 'ত্রোড়ি' বলেছেন। সংগীত-রত্নমালায় মন্মটাচার্য (১১শ শতাব্দী) নটরাগের জন্তু বা অংগ রাগ হিসাবে 'তুড়িকা'-র নামোল্লেখ করেছেন। 'নাট্যালোচন'-গ্রন্থে (৮৫০—১০০০ খৃ) তোড়ি শুদ্ধরাগ হিসাবে গণ্য। সোমেশ্বরচাৰ্য 'মানসোল্লাস'-গ্রন্থে (১১শ—১২শ শতাব্দী) তোড়িকাকে বসন্তরাগের অংগ বা জন্তু রাগ বলেছেন।

শাৰ্দ্ধদেব (খৃ ১৩শ শতাব্দী) সংগীত-রত্নাকরে তোড়ীকে 'তোড়ীকা' বা 'তোড়িকা' বলেছেন। তিনি ছায়াতোড়া ও তুরুক্কতোড়ীর বর্ণনাও দিয়েছেন। তোড়িকার পরিচয় দিয়ে শাৰ্দ্ধদেব বলেছেন,

* * তোড়িকা সান্ততুদ্ববা ॥

মধ্যমাংশগ্রহণাসা স-তারো কম্প্রপঞ্চমা।

সমেতরসরা মল্লগাঙ্কারা হর্ষকারিণী ॥

রাগলক্ষণের বেলায় শাৰ্দ্ধদেব পুরোপুরিভাবে পার্শ্বদেবকে অহুসরণ করেছেন। ছায়াতোড়ী ও তুরুক্কতোড়ীর পরিচয় দিয়ে তিনি বলেছেন,

রি-প-ত্যক্তা তু তোড়্যেব ছায়াতোড়ীতি কীতিতা।

তোড়্যেব তাদিত গান্ধা তৌরুক্কো নি-ধ-ভূয়সী ॥

ছায়াতোড়ী ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়ব ও তুরুক্কতোড়ী সংপূর্ণজাতির রাগ হ'লেও তাদের মধ্যে গাঙ্কারের ব্যবহার অল্প এবং নিষাদ ও ধৈবতের বেশী।

তা'ছাড়া পারিজাতকার অহোবল মার্গতোড়ীর পরিচয় দিয়েছেন,

মার্গতোড়্যাং প-হীনায়ং কোমলাখ্যো রি-বো স্মৃতৌ।

স-গ্ৰাসৌ মধ্যমাংশঃ সান্মুর্ছনা তত্র ধাদিকা ॥

মার্গতোড়ী পঞ্চম-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ। ঋষভ ও ধৈবত—কোমল, মধ্যম—অংশ, ষড়্জ—গ্রাস ও ধৈবত—গ্রহ। ধৈবতাদি-মুর্ছনা অর্থে মধ্যমগ্রামের পৌরবীমুর্ছনা—
ধু নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধু। মার্গতোড়ীরাগ প্রাতঃকালে গানের সময়।

পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০৯ খৃ) তোড়ীকে তাঁর ২৩টি মেলের অগ্রতম মেল বা মেলরাগ হিসাবে গ্রহণ করেছেন। তিনি তোড়ীমেলের পরিচয় দিয়েছেন,

তোড়ীমেলে সাধারণকৈশিকিনো ন শুদ্ধসরিমপধাঃ।

তোড়ীপ্রমুখা রাগা মেলাং প্রাদুর্ভবন্ত্যস্মাং।

তোড়ীমেলের রূপ—সা রি গ (সাধারণ) ম প ধ নি (কৈশিক-নিষাদ)। তোড়ী প্রভৃতি রাগ এই তোড়ীমেলের অন্তর্গত।

রাগতরংগীকার লোচন-কবি তোড়ীকে ১২ সংস্থান তথা মেলের অগ্রতম বলেছেন। তিনি তোড়ীর স্বররূপের বর্ণনা করেছেন,

শুদ্ধাঃ সপ্তস্বর্য কাধা রি-ধৌ তেষ্ চ কোমলৌ।

তোড়ী স্বরাগিণো জ্ঞেয়া ততো গায়কনায়কৈঃ ॥

সংগীতশাস্ত্রীরা তোড়ীর প্রাচীন স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবীমেলের মতো—সা রি গ ম প ধ নি। এ'থেকে লোচন-কবি যে বর্তমান পদ্ধতির কাফীকে শুদ্ধমেল হিসাবে স্বীকার করতেন তা' বোঝা যায়। বর্তমানের হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অল্পসারে তোড়ীর রূপ—সা রি গ ম প ধ নি।

সংগীতদর্পণকার দামোদর তোড়ীর স্বরগঠনের পরিচয় দিয়েছেন তার প্রকৃতির বর্ণনা ক'রে,

মধ্যমাংশগ্রহুত্বাসা সৌবীরীমূর্ছনা মতা।

সংপূর্ণী কথিতা তজ্জৈন্তোড়ী শ্রীকৌশিকো মতা।

গ্রহাংশগ্ৰাসযজ্ঞাং চ কেচিদেনাং প্রচক্ষতে ॥

মধ্যমস্বর—অংশ বা বাদী, গ্রহ ও গ্রাস। সৌবীরীমূর্ছনা দিয়ে তোড়ীর স্বররূপ নির্দিষ্ট হয়। সৌবীরীমূর্ছনা—ম প ধ নি সা° রি° গ°—গ° রি° সা° নি ধ প ম। কিন্তু পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজাতে তোড়ীকে শুদ্ধমধ্যামূর্ছনার অন্তর্গত বলেছেন। শুদ্ধমধ্যা মধ্যমগ্রামের চতুর্থ মূর্ছনা—সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। তোড়ীর ঋষভ ও ধৈবত কোমল—“কোমলৌ রিধৌ” ; গান্ধার—অংশ, ধৈবত—গ্রাস। আরোহে মধ্যম-বজ্রিত, স্ততরাং যাড়ব-সংপূর্ণজাতি। পণ্ডিত অহোবল পঞ্চমে গ্রাসের প্রাশ্ন তুলে পঞ্চমের শুদ্ধত্ব ও কোমলত্ব এই উভয় প্রশ্নের যেন অবতারণা করেছেন। শার্ঙ্গদেব পঞ্চমের বিকৃতি (তথা কোমলত্ব) স্বীকার করেছেন। আসলে তীব্রতম-মধ্যমকেই শার্ঙ্গদেবের সময়ে ‘কোমল-পঞ্চম’ নামে অভিহিত করা হ'ত। কিন্তু পারিজাতকারের তা' প্রকৃত উদ্দেশ্য নয়, তিনি ধৈবতেই গ্রাস স্বীকার করেছেন—

“গ্রাসঃ শ্রানৈকবতঃ”। সংগীত-দর্পণকার দামোদরের ‘কেচিদেনাং প্রচক্ষতে’ প্রভৃতি উক্তিতে অংশ ও গ্রাস সম্বন্ধে তাঁর মতভেদের অভিপ্রায় বোঝা যায়। তিনি বলেছেন অংশ-গ্রহাদির ব্যাপারে কিছু মতভেদ আছে, কেননা কারু কারু মতে তোড়ীর অংশ, গ্রহ ও গ্রাস—যড়্জ।

দর্পণকার তোড়ীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

তুষারকুনোজ্জলদেহবষ্টিঃ,

কাশ্মীরকর্পূরবলিপ্তদেহা।

বিনোদয়ন্তী হরিণং বনাস্তে

বীণাদরা রাজতি তোড়িকেষম্ ॥

‘তোড়ীর বর্ণ কুন্দ অথবা তুষারের মতো নির্মল ও স্বচ্ছ শ্বেত। কাশ্মীর-কর্পূর-বলিপ্ত দেহ, তিনি বনে হরিণের সংগে বাণা হাতে বিহার করেন’। এখানে তোড়ীকে বনাস্ত ও দেশান্তের একজন সংগীতনিপুণ। নারী হিসাবে কল্পনা করা হয়েছে। পণ্ডিত সোমনাথ তোড়ীর রূপ-বর্ণনায় বলেছেন,

কলিতবিপক্ষী বিপিনে লালিতহরিণারুণাশ্বরা হরিণী।

ধবলাংগরাগরচনা মৃদুবচনা ভূষিতা তোড়ী ॥

সোমনাথ তোড়ীকে বাসকসজ্জা-নায়িকা হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন। তা’ছাড়া তুর্কক-তোড়ী বিদেশিনী হ’লেও ভারতীয় আদর্শের ছাঁচে ও প্রকৃতিতে গড়ে তিনি তার বর্ণনা করেছেন,

আয়তনীনিনিচোলা করমালাজপ্যমানপতিনামা।

বিরহাতুরোচ্চগৌরী তুর্ককতোড়ী মহাবেণী ॥

পতি-বিরহে কাতরা, তাই পতির আগমন-প্রতীক্ষায় তিনি হাতের মালায় পতিনাম জপ করছেন স্রবণে গেঁথে রাখার জন্ত। তুর্ককতোড়ী লম্বমানা বেণীশোভিতা গৌরবর্ণা।

রাগনিরূপণকার নারদ (৩র্থ) দর্পণকারের ধ্যানকেই গ্রহণ করেছেন ও কৌশিক তথা মালবকৈশিকের সহচারিণী ব’লে তোড়ীর পরিচয় দিয়েছেন। সংগীততরংগকার রাধামোহন সেন তোড়ীর রূপ বর্ণনা করেছেন : তোড়ী অপূর্ব রূপ-যৌবনসংপন্না। নায়কের অতীব প্রিয়তমা। পরিধানে শ্বেতবস্ত্র, নিরুপম কাঁচলি। বিচিত্র অলংকার-শোভিতা। কর্পূরমিশ্রিত ও সুবাসিত তৈলসিক্ত তাঁর কেশরাশি। কাননে একাকী উপবেশন ক’রে তোড়ী বীণা বাজাচ্ছেন।

॥ বর্তমান রূপ ॥

তোড়ীমেল থেকে তোড়ীরাগ বা রাগিণীর বিকাশ, তথা তোড়ীমেলই তোড়ীর রাগরূপের নির্ধারক। ঋষভ, গান্ধার ও ধৈবত—কোমল (রি গ ধ), তীব্র-মধ্যমের

(ম)। ব্যবহার। রাগের বাদী—ধৈবত ও সংবাদী—গান্ধার। দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গানের সময়। উত্তরাংগপ্রধান রাগ। এর কোমল-গান্ধারের বিকাশ পীলুর কোমল-গান্ধারের অনুরূপ। মালবকৈশিক ও কানাড়ায় সংমিশ্রণে সৃষ্টি।

আরোহণ —সা, রি গ, ম প, ধ, নি | সা

অবরোহণ —সা | নি ধ প, ম গ, রি সা

পকড় — $\frac{১}{০}$ নি সা, রি, গ, রি, সা, ম, গ, রি, গ, রি সা

॥ বিস্তার ॥

I নি সা রি গ, ম গ, প, ম ধ প, ম প ধ, ম গ, ধ, ম গ, রি সা, নি রি সা।

সা, নি সা রি, নি ধ, ম ধ, নি সা, ধ নি সা, রি গ রি সা, ম গ, রি সা, ম ধ নি ধ,

প, ম ধ ম গ, রি, সা, নি, সা রি গ, রি গ রি সা। নি রি সা।

II ম গ ম ধ নি সা, সা, নি সা, নি ধ নি সা, রি গ, রি সা নি সা, রি নি ধ,

নি ধ প; গ, ম গ রি সা নি, সা রি নি ধ, নি ধ পা, ম প ধ নি ধ,

প, ম প ধ ম গ, ধ, ম গ, রি গ রি সা, নি রি সা।

পণ্ডিত স্মদর্শনাচার্য শাস্ত্রী তাঁর ‘সংগীতস্মদর্শন’ গ্রন্থে তোড়ীর স্বরবিস্তার দিয়েছেন :

I সা রি গ ম প ধ নি ধ প ম গ রি সা | নি ধ গ রি সা | রি গ ম প ধ ধ ধ

ম প ম, গ গ রি | রি গ ম প, ধ প ম গ রি সা।

II ম ম ম ধ ধ সাঁ, রিঁ সাঁ, গঁ রিঁ সাঁ, নি ধ নি ধ প ম গঁ রি সাঁ | গ গ ধ প

ম ধ ধ নি সাঁ, ধ সাঁ, রিঁ ধ সাঁ, গ গ ম ধ ধ প ম গঁ রি সাঁ।

তথাকথিতভাবে তোড়ীর ১৩ রকম রূপের (রূপভেদের) যে প্রচলন আছে, তা' সম্ভব হয়েছে বিভিন্ন শিল্পীর বিচিত্র রুচি ও সৃষ্টির ইচ্ছা থেকে। অবশ্য মুসলমান যুগেই তোড়ীর এই রূপবৈচিত্র্য সৃষ্টি হয়েছিল।

(খ) ॥ খম্বাবতী ॥

‘খম্বাবতী’-রাগ খম্ভাইতি, খম্ভাতী, খম্ভাইতি, খাম্বাবতী বা খম্বাবতী প্রভৃতি নামে পরিচিত। খম্বাবতী—খম্বাজ বা খম্বাজ রাগ থেকে সংপূর্ণ ভিন্ন দেশীরাগ। অধ্যাপক ত্রিঅধেশ্বরকুমার গংগোপাধ্যায় দেশীরাগ খম্বাবতীর আলোচনা-প্রসঙ্গে বলেছেন : “আর একটি ‘নগরাখ্য’-রাগিণী—খম্বাবতী। এটি অতি প্রাচীন রাগিণী। ব্রহ্মদেবের পূজার চিত্র অবলম্বনে ইহার রূপ কল্পনা করা হইয়াছে। কিন্তু ইহার ধ্যানশ্লোকে ব্রহ্ম-পূজার কোন উল্লেখ নাই। কোন কোন হিন্দীভাষায় লিখিত ধ্যানে রাগিণী চতুরাননকে পূজা করিতেছেন এইরূপ ইংগিত আছে : ‘সুন্দর তানন বানন সো চতুরাননকো বহুভাঁতি রিঝাবে’। * * অনেকে অনুমান করেন যে, গুজরাটের কাষে (Cambay) সহর ‘কাষাং’ অর্থাৎ ‘খম্বাবতী’ এই শব্দের অপভ্রংশ। ভিনীসের পর্যটক মার্ক-পোলো ১৩শ শতকে ভারতে এসে এই সহরের নাম ‘কাষাং’ লিখেছেন এবং বলেছেন সহরবাসীরা এই শব্দের উচ্চারণ করেন ‘খাম্বাং’। টডসাছেব লিখেছেন এই সহরের যথার্থ হিন্দু নাম হ’ল ‘খম্বাবতী’। শাস্ত্রদেব এক রাগিণীর বর্ণনা করেছেন তাহার নাম লিখেছেন ‘খম্ভাইতি’ [মার্ক-পোলো বলেছেন ‘খম্ভা-য়েং’]। রত্নাকর-প্রণেতা গুজরী-রাগিণীর চার প্রকার ‘ছায়া’—রাগিণীর উল্লেখ ক’রে ‘স্তম্ভ-তীথিকা’ নামে এক রাগিণীর উল্লেখ করেছেন। * * মার্ক-পোলো ও মুসলমান পর্যটক ইবিন্-বট্টা ১৩শ-১৪শ শতকে ‘খম্বাবতী’-কে সমৃদ্ধশালী নগর বলিয়া বর্ণনা করিয়া গিয়াছেন। সম্ভবতঃ এই খম্বাবতী নগর হইতেই ‘খম্বাবতী’-রাগিণীর উৎপত্তি হইয়াছে”।

খম্বাজ বা খম্বাজ রাগটি কাম্বোজ, কাম্বোজী, কাম্বোজী, খম্বাজ, খমাইচ, কাম্বোজা, কাম্বুজ প্রভৃতি নামেও অভিহিত। রাগনাম হিসাবে কাম্বোজী অথবা কাম্বোজীর মতো কাম্বোদী বা কাম্বোদী ও কাম্বোদী শব্দেরও সমাবেশ দেখা

যায় এবং এই সমাবেশ সংগীতশিল্পীদের মনে অনেক সময় সন্দেহের সৃষ্টি করে। বৃহদ্রশীকার মতংগ বলেছেন ‘কাম্বোজা’ সংগীতদময়কার পার্শ্বদেব বলেছেন ‘কাম্বোজা’, রত্নাকরকার শঙ্কদেব বলেছেন ‘কাম্ভোজা’, রাগবিবোধকার সোমনাথ বলেছেন কাম্বোদী, পারিজাতকার অহোবল বলেছেন ‘কাম্বোদী’, মকরন্দকার নারদ (২) বলেছেন ‘কাষোজ’, ও ‘কাম্ভোজ’, রাগতরংগিণীকার লোচন বলেছেন ‘খম্বাট্টা’, চতুর্দশীকার বেঙ্কটমথী বলেছেন ‘কাম্ভোজা’ প্রভৃতি। এই কাম্বোজী, কাম্বোদী ও কাম্বোদী শব্দ-তিনটি নিয়েই যত গুণগোল দাঁড়ায়। কেননা এই তিনটি শব্দের সংগে খমাজ বা খম্বাজ ও কামোদ রাগ-দুটির অন্তর্নিবেশ আছে। কাম্বোজী বা কাম্ভোজী খমাজেরই ভিন্ন নাম, কিন্তু পারিজাতকারের রাগ ‘কাম্বোদী’ ও ‘গোপীকাম্বোদী’—কামোদ ও গোপীকামোদেরই নামান্তর। সোমনাথের ‘কাম্বোদী’-ও কামোদের নামান্তর বলে মনে হয়। ‘হিন্দুস্তানী-সংগীতপদ্ধতি’-গ্রন্থে পণ্ডিত ভাটখণ্ডজী সামান্যভাবে এ বিষয়ে আলোচনা করেছেন। তিনি (১ম ভাগ) ২১১ পৃষ্ঠায় (হিন্দী-সংস্করণ, হাথরস) খমাজের প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন: “খমাজ নাম বহুত প্রাচীন হৈ। কাম্ভোজী খাট প্রাচীন গ্রন্থে মৈ প্রসিদ্ধ হয়। উদীকে স্বর অপনে খমাজ খাট নৈ হৈ। অতঃ ইসকা নাম উদী পর রখ লিয়া গই”। পূনরায় ১১৫-১১৬ পৃষ্ঠায় তিনি উল্লেখ করেছেন: “কোই কোই কহতে হৈ কি খমাজ-শব্দ ‘কাম্বোজ’-শব্দকা অপভ্রংশ রূপ হৈ। * * ইস সময় প্রচার মৈ যে তানৌ খমাজ, খম্বাবতী, ওর কাম্ভোজী অলগ-অলগ প্রকার হৈ”। এখানে তিনি অবশ্য সঠিক মন্তব্যের আভাস দেন নি, প্রচলিত ভিন্ন ভিন্ন মতের পরিচয় দিয়েছেন মাত্র। কিন্তু কামোদের পরিচয় দেবার সময় ‘লক্ষ্যসংগীতম্’-গ্রন্থে তিনি স্পষ্টই বলেছেন,

কল্যাণমেলসংভূতঃ কামোদো বিবৃণপ্রিয়ঃ।^১

* * * *

গ্রন্থে রাগবিবোধার্থে সোমনাথেন ধীমতা।

কাম্বোদী-রাগিণী প্রোক্তা শুদ্ধস্বর পরিকৃতা ॥

রাগতরংগিণীগ্রন্থে তথা হৃদয়কৌতুকে।

কামোদঃ কীতিতো মেলে কর্ণাটশ নি-কোমলঃ ॥

প্রকৃতপক্ষে খমাজ, খম্বাজ বা কাম্বোজী প্রায় কাম্ভোদী বা কাম্বোদীর সমগোত্রীয় রাগ। অবশ্য দক্ষিণ-ভারতীয় সংগীতপদ্ধতিতে ‘হরিকাম্ভোজী’-রাগকে (মেলকর্তা)

১। মনে রাখা উচিত যে, এটি বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুযায়ী রূপের পরিচয়, প্রাচীন মত নয়।

‘হরিকাম্বোধী’ নামেও কখনো কখনো অভিহিত করা হয়, আর তারি জন্ম মনে হয়। স্বাভাবিক যে, কাম্ভোজীর অপর নাম কাম্ভোধী। কিন্তু কাম্ভোজী বা কাম্ভোজী থমাজেরই অভিন্ন নাম, আর কাম্বোদী বা কামভোদা কামোদের নামান্তর। অবশ্য সংগীত-মকরন্দে (বরোদা সং.) ‘কাম্ভোজী গোপি-কাম্ভোজী কৈশিকী মধুমাববী’ শব্দগুলির উল্লেখ দেখা যায়, কিন্তু এই পাঠ ভুল বলেই আমাদের ধারণা। এটির শুদ্ধপাঠ ‘কাম্বোধী হরিকাম্বোধী’ প্রভৃতি হওয়া উচিত। তা’ছাড়া মকরন্দকার নারদ “শ্রীরাগপতি-কাম্ভোজী ভল্লাতা” প্রভৃতি শ্লোকে ‘কাম্ভোজী’ (যে ধরণের পাঠ মূলে আছে) শব্দও ব্যবহার করেছেন। কাজেই কামোদ ও কাম্বোজ তথা থমাজ এই দু’টি রাগেরই উল্লেখ মকরন্দে আছে। পুনরায় ‘অথ নপুংসকরাগাঃ’ পর্যায়ে মকরন্দকার ‘কোমোদকা’ নামেও একটি রাগের উল্লেখ করেছেন এবং ঐ পর্যায়েই সত্তর নম্বর শ্লোকে ‘কাম্ভোজী’ রাগেরও নামোল্লেখ আছে। ‘কোমোদকা’—কোমোদা বা কোমুদী বা কামোদা—কামোদেরই নামান্তর বলে মনে হয়। তবে ‘কাম্ভোজী’ যে বর্তমান থমাজ বা থম্বাজের অভিন্ন নাম একথা ঠিক এবং “কাম্ভোজীমেলকে। গ্রহে থম্বাজীনামকোহধুনী” ও “কাম্ভোজীমেলসংজ্ঞাতো রাগঃ থম্বাজনামকঃ” শ্লোকਾਂ-শ-ছটিও সে’কথা প্রমাণ করে। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজী তাঁর লক্ষ্যসংগীতে ঝিঝোটারাগের পরিচয়ে উল্লেখ করেছেন : “থম্বাজমেলকোহম্বাকং কর্ণাটসংজ্ঞিতঃ পুরা, দাক্ষিণাত্যমতে চাসৌ কাম্ভোজীমেল উচ্যতে”।

একণে প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রীদের প্রমাণবাক্য ও অভিন্নত সম্বন্ধে আলোচনা করলে দেখা যায়, খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দে বৃহদেদনীতে মতংগ ককুভরাগের ভাষ্যরাগ হিসাবে ‘কাম্ভোজী’-র নামোল্লেখ করেছেন : “কাম্ভোজী প্রথমা জ্যেষ্ঠা মধ্যমগ্রামিকা মতা” প্রভৃতি। কাম্ভোজীর সমসাময়িক সৌবীরক, বোট্রি, টক্ক, ত্রবণা (ত্রিবণী), গুজরা, সোরাস্ট্রী, সৈন্ধবী, অম্বাহারী, আভারী, সালবাহানিকা, শকমিশ্রিতা, দাক্ষিণাত্যা, পুলন্দী, গান্ধারী, আবিড়ী দেশীরাগগুলির সমাবেশের অন্তর্ভুক্ত নাই। শকমিশ্রিতা, শক প্রভৃতি সীথিয়ানদের নিজস্ব স্বরও দশলক্ষণের মাধ্যমে তখন ভারতীয় সমাজে রাগের কোলিত লাভ করেছিল। তখনকার কালে সীথিয়ানরা বিদেশী হিসাবে গণ্য ছিল, কাজেই অভিজাত দেশীরাগে অতি সামান্যভাবে বিদেশী রাগের মিশ্রণ তখন থেকেই আরম্ভ হয়েছে বলা যায়। মতংগের উল্লিখিত ‘কাম্ভোজী’ (ভাষ্যরাগ) ঐতিহাসিকদের মতে বিদেশী রাগ হিসাবেই গণ্য। শ্রদ্ধেয় ডাঃ শ্রীভূপেন্দ্রনাথ দত্ত তাঁর *Indian Art in Relation to Culture* (1956) গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : “Similarly, another foreign melody named ‘Khāmāich’ has been engrafted in the Hindu period. This tune is now-a-

days known as 'Khambāj' or 'Khāmbāj' ”। অধ্যাপক শ্রীঅর্ধেন্দুকুমার গঙ্গোপাধ্যায়ের অভিমতও তাই।

মতংগ 'কাম্বোজা'-রাগকে কাম্বোজ বা কাম্বুজ দেশ থেকে আমদানী-করা বলেছেন : “এষা ভাষা তু দেশাখ্যা”। কাম্বোজের স্বররূপের পরিচয় দিয়ে তিনি বলেছেন : “ঐবতাগন্তসংযুক্তা কাম্বোজা পূর্ণহ্রস্বরা, * * প্রথমা ককুভোদ্রবা।” কাম্বোজ সংপূর্ণজাতির রাগ, পৈবত—গ্রহ ও গ্রাস। মতংগ বলেছেন সর্বাগম-সংহিতাকার যাষ্টিকের অভিমত অনুসারে তিনি কাম্বোজা তথা কাম্বোজের রূপ বর্ণনা করেছেন। যাষ্টিক-রচিত 'সর্বাগমসংহিতা' বর্তমানে পাওয়া যায় না।

সংগীতসময়গারে পার্শ্বদেব খম্বাজ ও খম্বাবতী এই উভয় রাগের পরিচয় দিয়েছেন : “কাম্বোজা-ধ-রি-হীনঃ।” * * মহারাষ্ট্রগুজরি, খংভাতি, গুরুষ্টি * * চত্বারো রাগাঃ রি-হীনঃ”, কিংবা “ষড়্‌ব্রাট্যাশ্চ (খম্বাতী) মল্লরস্তথা”। কাম্বোজী বা খমাজ ঋষভ ও পৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ ও খম্বাবতী ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ।

সংগীত-মকরন্দকার নারদ (২য়) কাম্বোজী বা কাম্ভোজী ছাড়া নপুংসক রাগশ্রেণীর পর্যায়ে 'কৌমোদকী'-রাগের উল্লেখ করেছেন তা' পূর্বেই বলেছি। এ'টি কৌমোদরাগের অভিন্ন নাম (?) : কৌমোদকী > কামোদকী > কামোদ অথবা কৌমোদকী > কৌমোদী > কামোদী > কামোদ। 'কুমুদ'-নামে একটি রাগের নামও অবশ্য শোনা যায়, কিন্তু কৌমোদকী সম্ভবতঃ কুমুদরাগ নয়। নারদ (২য়) খম্বাবতীর নামোল্লেখ করেন নি।

শার্ঙ্গদেব সংগীত-রত্নাকরে কাম্ভোজী তথা 'খমাজ' ছাড়া কামোদ ও 'খম্ভাহতি' বা খম্বাবতীর পরিচয় দিয়েছেন। তিনি বলেছেন খম্বাবতী বেলাবলীর (বেলাউলী) উপাংগ-রাগ। উপাংগশ্রেণীর মধ্যে তিনি তুচ্ছাল, খম্বাবতী ছায়াবেলাবলী ও প্রতাপপূর্ব এই চারটি রাগের নামোল্লেখ করেছেন। খম্বাবতীর পরিচয়-প্রসংগে শার্ঙ্গদেব বলেছেন,

মধ্যমেন নিষাদেনান্দোলিতা ত্যক্তপঞ্চমা।

খম্ভাইতিসুদংশাস্তা শৃংগারে বিনিযুক্তাতে ॥

খম্বাবতী পঞ্চম-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ (পার্শ্বদেব বলেছেন ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ)। এর মধ্যম ও নিষাদ আন্দোলিত, নিষাদ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস এবং শৃংগাররসে লীলায়িত।

কল্লিনাথ রত্নাকরের 'কলানিধি'-টীকায় কাম্ভোজীর হু'রকম রূপের নিদর্শন দিয়েছেন : একটি ককুভের ভাষা বা জন্তুরাগ ও অপরটি মালবকৌশিকের জন্তুরাগ।

তিনি কাম্ভোজীর প্রসঙ্গে “মতংগাঞ্জনয়াদীনাং মতানুসারেণ লক্ষণানি” শব্দগুলির উল্লেখ করায় কল্লিনাথ যে পূর্ববর্তী আচার্য মতংগ ও হনুমন্তের অনুসরণ করেছেন তা বোঝা যায়। তিনি প্রথমতঃ ককুভরাগের ভাষা (জগ্ধরাগ) হিসাবে খমাজের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

কাম্ভোজী ককুভন্ত শ্রাদ্ধাষা ধাংশগ্রহাস্তিমা ।

স-ধ-সংবাদিনী পূর্ণা রি-প-সংবাদিনী তথা ॥

এই পরিচয় মতংগের অনুরূপ। স্বর-সংবাদ তথা বাদী-সংবাদীর সম্পর্ক তখনকার যুগে প্রয়োজনীয় উপাদান বলে কল্লিনাথ দৈবতকে অংশ বা বাদী, গ্রহ ও গ্রাস বলেছেন এবং যড়জ্ঞ ও দৈবত আর ঋষভ ও পঞ্চমের মধ্যে স্বর-সংগতির নিদর্শন দিয়েছেন।

এরপর কল্লিনাথ “ষথোক্তমুপাতিনা”—আচার্য উমাপতির গ্রন্থ ‘উমাপতম্’ থেকে স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন। ‘উমাপতম্’ সাটত্রিশটি অধ্যায়যুক্ত সুবিশাল গ্রন্থ। উমাপতি কাম্ভোজীকে মালবকৌশিকরাগের জগ্ধ তথা বিভাষা রাগ বলেছেন,

শ্রাদ্ধস্তাংগা নি-বহলা গমকোথা রি-পোদ্ধিতা ।

কাম্ভোজী মন্দ্র-যড়জ্ঞা বিভাষা মালবকৌশিকে ॥

কাম্ভোজীর যড়জ্ঞ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। নিষাদের ব্যবহার অধিক। ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়ব-ঔড়বজ্রাতির রাগ। পণ্ডিত রামামতাও (১৫৫০ খৃঃ) স্বরমেলকলানিধিতে কাম্ভোজীকে ঔড়ব-ঔড়বজ্রাতির রাগ বলে পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু তাঁর মতে ‘ঔড়ব’ অর্থে ঋষভ ও পঞ্চমের প্রবিবর্তে মধ্যম ও নিষাদ বজ্রিত। যড়জ্ঞকে তিনিও কল্লিনাথের মতো অংশ, গ্রহ ও গ্রাস বলেছেন। দক্ষিণী শাস্ত্রী বেঙ্কটমথী কাম্ভোজীকে ঔড়ব-সংপূর্ণ হিসাবে আরাহণে গান্ধার ও নিষাদ বজ্রিত বলেছেন : “কাম্ভোজীরাগঃ সংপূর্ণচারোহে গ-নি-বজ্রিতঃ”।

খমাজের পরিবর্তে খম্বাবতীয় পরিচয়প্রসঙ্গে এখন ফিরে আসা যাক। নাট্যালোচনের রচনাকাল নাকি আনুমানিক ৮৫০—১০০০ খৃঃ, কিন্তু তার মধ্যে রাগবিভাগ ও রাগের পরিচয়দানশৈলী লক্ষ্য করলে গ্রন্থটির রচনাকাল ১৫শ—১৭শ খৃষ্টাব্দের কোন এক সময়ে লিখিত বলে মনে হয় তা পূর্বেও বলেছি। কলিকাতা এসিয়াটিক সোসাইটিতে এর একটি পাণ্ডুলিপি (পুঁথি নং ১১১, ইং ১৫৮) রক্ষিত আছে।

পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে খম্বাবতীর পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

খম্বাবতী প-হীন শ্রাং কোমলীকৃতদৈবতা ।

গান্ধারমূর্ছনাযুক্তা রি-না ত্যক্তাবরোহিকা ॥

খম্বাবতী পঞ্চম-বজ্রিত ও অবরোহণে ঋষভ-ও নিষাদ-বজ্রিত, সূত্রাং ষাড়ব-ওড়বজ্রাতির রাগ। এতে কোমল-ধৈবতের ব্যবহার। গাঙ্কার-মূর্ছনা তথা মধ্যমগ্রামের হরিণাশ্বামূর্ছনা, সূত্রাং খম্বাবতীর রূপ হ'ল : গ ম প ধ নি সা° রি°—সা° নি ধ ম গ সা। অহোবল স্বরপ্রস্তারের পরিচয় দিয়েছেন 'গ ম নি সা° রি° সা°—নি ধ গ গ ম গ সা' প্রভৃতি।

পণ্ডিত লোচন কবি (১৬৫০ খৃ°) 'রাগতরংগিনী'-গ্রন্থে খম্বাবতীকে কেদার-সংস্থানের অন্তর্গত রাগ বলেছেন। যেমন,

কেদারস্বরসংস্থানে ঋতক্ষেদারনাটকঃ।

* * *

খম্বাবতী ততো গৈয়ো শংকরাভরণস্থথা ॥

পণ্ডিত লোচন মালশ্রী ও মল্লারের সংমিশ্রণে খম্বাবতীর সৃষ্টি বলেছেন। কেদার-সংস্থানের (মেল) রূপ : কর্ণাট-সংস্থানের নিষাদকে কাকলি-নিষাদে (শুদ্ধ) পরিবর্তিত করলে স্বর-কাঠামোর ঐ রূপ দাঁড়ায় তাই কেদার-সংস্থানের নিদর্শন। কেদার-সংস্থানের রূপ বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির বিলাবলমেলের অমুরূপ।

সংগীতদর্পণকার দামোদর 'খম্বাবতী'-রাগের পরিচয় দিয়েছেন, খম্বাজের কোন উল্লেখ করেন নি। পণ্ডিত লোচন হুম্মন্নতে ছয় রাগের পরিচয় দেবার সময় মালব-কৌশিকের রাগিনী (জম্বুরাগ) হিসাবে খম্বাবতীর নামোল্লেখ করেছেন : "টোড়ী খম্বাবতী গৌরা" প্রভৃতি। পণ্ডিত লোচনের বর্ণনার সংগে দর্পণকার দামোদরের বর্ণনার সাদৃশ্য আছে, সূত্রাং দামোদর আশ্বিনেয় তথা হুম্মন্নতেই খম্বাবতীর রূপ বর্ণনা করেছেন, খম্বাজ বা খম্বাজকে পৃথকভাবে গ্রহণ করেন নি! দামোদর খম্বাবতীর স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন,

ধৈবতাংশগ্রহণাসা ষাড়বা ত্যক্তপঞ্চমা।

খম্বাবতী চ বিজ্জয়া মূর্ছনা পৌরবী মতা ॥

ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। ষাড়বজ্রাতি হিসাবে খম্বাবতীতে পঞ্চম-বজ্রিত। মধ্যমগ্রামের পৌরবী-মূর্ছনার দ্বারা খম্বাবতী নিদিষ্ট হয়। পৌরবীমূর্ছনা—ধু নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধু। পঞ্চম-বজ্রিত হওয়ায় এর রূপ হয়—ধু নি সা রি গ ম ধ।

সংগীতদর্পণকার এর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

খম্বাবতী শ্রাং স্রুখদা রসজ্জা

সৌন্দর্যলাবণ্যবিভূষিতাংগী।

গানপ্রিয়া কোকিলনাদভুল্যা

প্রিয়ংবদা কৌশিকরাগিণীয়ম্ ॥

‘রাগনিক্রপণ’-কার নারদ (৪র্থ) খম্বাবতী ও কাম্ভোজী (খমাজ) এই দু’রকম রাগের পরিচয় দিয়েছেন। তিনি খম্বাবতীকে পঞ্চমরাগের পত্নী ও কাম্ভোজীকে নাটনারায়ণের পত্নী বলেছেন। (১) খম্বাবতীর ধ্যান,

রাজস্বীবশুভাংগী শ্রাঙ্খিচক্রাম্বরধারিণী ।
খম্বাবতী ফণিকরা রাজতে পঞ্চমপ্রিয়া ॥

(২) কাম্ভোজী বা কাম্ভোজার ধ্যান,

কাম্ভোজা চন্দ্রবদনা নীলোৎপলবিভূষণা ।
রমণীয়স্তনাম্ভোজা বাণপুষ্পাবতংগিনী ॥

তরংগকারের রূপবর্ণনা : খম্বাবতী অতিশয় রূপ-লাবণ্যবতী ও যুবতী। তাঁর পরিধানে অরুণবর্ণবিশিষ্ট বাস, একটি চিত্রের প্রতি তিনি সতৃষ্ণ নয়নে চেয়ে আছেন ও দিবারাত্র স্নমধুর গীতে মাতোয়ারা।

[১]

॥ বর্তমান রূপ ॥

খম্বাবতী খম্বাজ (খমাজ)-মেলের অন্তর্গত, নিষাদ কোমল (নি), বাদী—গান্ধার ও সংবাদী—নিষাদ অথবা ধৈবত। খম্বাজ ও মাড় দু’টি রাগের মিশ্রণে সৃষ্ট। ‘রি ম প’ অথবা ‘ধ ম গ, ম সা’ স্বরগুলির পরস্পর-মিলনে খম্বাবতীর রূপ-মাধুর্যের প্রকাশ পায়।

আরোহণে—সা রি প ম, ধ, প নি সা°,
অবরোহণে—সা° নি ধ প, ধ ম, গ, ম সা

রূপ—(১) রি ম প ধ, প ধ সা°
নি ধ প ধ ম, গম সা।

(২) সা, রি ম প, ধ, প ধ সা°, নি ধ প ধ, ম, গ, ম সা। ম, ম প, নি,
সা° সা° রি° গ° সা°, নি ধ, ধ নি প, ধ সা° নি ধ প, ধম গম সা।

॥ বিস্তার ॥

I সা, রি ম প, ধ, প ধ সা°, নি ধ, প ধ ম, গ°, ম সা। সা, গ, ম গ
ম সা, সা প ম গ, ম সা, নি ধ নি ম, গ ম সা। নি নি ধ, নি ধ, প
ধ ম, গ গ, ম সা, প ম গম সা।

খম্বাবতীর অন্তরায় আরোহণে শুদ্ধ-নিষাদ (কাকলি) ও আবরোহণে কোমল-নিষাদও (কৈশিক) ব্যবহার করা হয় :

II ম ম, প, নি নি সা°, নি নি সা°, সা°, রি°, গ° রি° সা°, নি ধ ধ ধ
প ধ, সা° নি ধ, প ধ ম, গ গ, ম, নি সা।
ম প নি সা°, সা° সা°, সা° রি° গ°, সা°, নি ধ, ধ ধ নি প, প ধ
সা°, নি ধপ, পধ ম গ, গম সা।

অনেক সময় খম্বাবতীর ঐধরণের স্বরবিস্তারও লক্ষ্য করা যায় :

I সা রি গ, সা রি ম প ধ সা°, সা রি গ সা, রি ম প ধ ম, গম সা।
সা রি ম প ধ সা°, সা° নি ধ প, ধ ম, ম প ধ, ম প গম সা।

[২]

॥ খমাজ বা খম্বাজ ॥

খমাজ—খমাজ বা খম্বাজ মেলের অন্তর্গত, কোমল-নিষাদের ব্যবহার। বাদী—গান্ধার ও সংবাদী—নিষাদ। আরোহণে ঋষভ-বজ্রিত, স্তুতরাংষাড্‌ব-সংপূর্ণজাতি। অনেক সময় আবরোহণে পঞ্চম বক্রভাবে ব্যবহৃত হয় ও দৈবত ছবল। আরোহণে তীব্র-নিষাদ। পূর্বাংগবাদী রাগ।

অবরোহণ—সা, গ ম, প, ধ নি সা°,
আরোহণ—সা° নি ধ প, ম গ, রি সা
পকড়—নিধ, মপ, ধ, মগ

সংগীততরংগের মতে মালত্ৰী ও মল্লারের মিশ্রণে খমাজের সৃষ্টি।

॥ বিস্তার ॥

I নিসাগমপগ, ম, নিধ, মপধ, মগ, প, মগরিসা | সগমপধগ, ম, ধ, প,
সা°, নিধ, সা°রি°সা°, নি, ধ, মপধ, মগ, প, মগরিসা | সা, গ, মপ,
নিধ, গমগ, গমপগ মগ রিসা।
II গমধনিসা°, নিসা°, নিনিসা°রি°, সা°নিধ, গ°ম°গ°রি°সা°, নিসা°,
পনিসা° রি°সা°, নিধসা°, নিধ, মপধ, মগ, প, মগরিসা | নিসাগ, প,
গমগ, নিধনিপ, গমগ, গমপগ মগ রিসা।

খম্বাবতীর প্রসংগে এখানে খমাজের সংগে খম্বাবতীর ও তার সমপ্রকৃতিক রাগগুলির মধ্যে পার্থক্য নির্ণয় করাও কর্তব্য। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজীর সিদ্ধান্ত এখানে প্রসংগক্রমে উল্লেখযোগ্য। তিনি বলেছেন : খমাজের প্রধান অংগ হ'ল তার আরোহণে ঋষভস্বর বজ্রিত, কিন্তু অবরোহণে সংপূর্ণ (ঋষভ-বজ্রিত নয়), কিন্তু খম্বাবতীতে সর্বদাই 'গম সা' স্বরগুলি বিশিষ্ট অংগ রূপে গণ্য। খম্বাবতীতে 'সা, রি ম প, ধ, প ধ সা', নি ধ প, ধ ম, গ, ম সা' এ'দরণের স্বরবিস্তার বিলম্বিতভাবে লীলায়িত থাকলে তার স্বল্প রূপের প্রকাশ হয়। খমাজে 'গ ম প' স্বরের কখনই প্রয়োগ হয় না। দুর্গা, তিলংগ ও রাগেশ্বরী এই রাগ-তিনটিতেও 'গ ম প' এ'দরণের স্বর-সমাবেশ থাকে না। সিদ্ধুড়ারাগে কখনো কখনো 'ধ নি ধ প ধ সা', নি ধ প' স্বর-বিচ্ছাসের প্রয়োগ দেখা যায়, কেননা 'গ, ম সা' স্বর-প্রয়োগই এর প্রাণস্বরূপ। মোটামুটি খমাজাদি রাগের স্বর-বিচ্ছাসে বৈশিষ্ট্য হ'ল : (১) নি সা, গ ম ধ নি সা', নি ধ, প ম গ, রি সা—খমাজে, (২) নি সা, গ ম প, নি সা', নি প ম গ সা—তিলংগে, (৩) সা রি, ম গ, প ম গ রি সা, নি ধ প, ধ সা, রি, ম গ—ঝিঁঝোটিতে, (৪) সা গ, ম ধ নি সা', নি ধ ম গ সা—দুর্গায়, (৫) সা গ, ম ধ নি সা', রি সা' নি ধ, ম, গ রি সা—রাগেশ্বরীতে, আর (৬) সা, রি ম প, ধ সা', নি ধ প ধ ম, গ ম সা—খম্বাবতীতে বিশিষ্ট স্বরসন্দর্ভ হিসাবে ব্যবহার হয়। আর তারি জন্তু এ'সকল রাগের পরম্পরের মধ্যে একটি থেকে আর একটির পার্থক্য বোঝা যায় (—হিন্দুস্তানী-সংগীতপদ্ধতি, ১ম ভাগ)।

(গ) ॥ গৌরী ॥

খৃষ্টীয় ৫ম—৭ম অব্দে গৌরী বা গৌড়ীরাগের কোন সন্ধান আমরা পাই না, অথচ বাংলাদেশ থেকে আমদানী 'বড়গালী' এই দেশীরাগের পরিচয় পাই : "বঙ্গদেশ-বড়গালী দিব্যরূপিনী"। গানের রীতি হিসাবে গৌড়ী বা 'গৌড়ীয়া'-র (গোড়দেশজ) নিদর্শন মতংগ তাঁর বৃহদ্দেশীতে দিয়েছেন : "গৌড়ীয়া কথ্যতে রীতিঃ"। পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারেও (৭ম—৯ম অথবা ৯ম—১১শ শতাব্দী) বড়গালীর সংগে সংগে 'গৌড়ী' এই দেশীরাগের পরিচয় পাই : "গৌড়ো দেশী চ প-হীনো"। গৌড় বা গৌড়ী রাগাংগশ্রেণীভুক্ত, তবে পঞ্চম-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতীর রাগ। আমরা গৌড়ের রূপ-

বৈচিত্র্যেরও সন্ধান পাই, যেমন—কর্ণাটগৌড়, দ্রাবিড়গৌড়, ছায়াগৌড়, লাউলীগৌড়, গৌড়ধম্মাগৌড় প্রভৃতি। বাঙলায় পুণ্ড্রবর্ধনের পর গৌড়ের সমৃদ্ধি গড়ে ওঠে ও তার সংস্কৃতি ও গৌরব গৌড়ের মাধ্যমেই সর্বত্র প্রচারিত হ'ত। কর্ণাট, কম্বোজ বা কম্বুজ, গান্ধার, মালব, গুর্জর ও এমন কি কাশ্মীরের ভেতর দিয়ে ভোটদেশের (তিব্বত, ভুটান) সংগে গৌড়ের সাংস্কৃতিক ও বাণিজ্যিক সংপর্ক অব্যাহত ছিল, আর তারি জগৎ কর্ণাটবঙ্গাল, কর্ণাটগৌড়, দ্রাবিড়গৌড় প্রভৃতি মিশ্ররাগগুলির উদ্ভব হয়েছিল। তা'ছাড়া ১২শ শতাব্দীর পর বাঙলার গীতগোবিন্দ তো ভারতের বিভিন্ন দেশেই ছড়িয়ে পড়েছিল। সংগীতসময়সারের সময়ে (৭ম—১১শ খৃ) বাঙলাদেশের সমৃদ্ধির তুলনা নাই। তখন গৌরীরাগের কোন উল্লেখ নাই, কিন্তু গৌড়ীর বা গৌড়ের উল্লেখ আছে। অনেক বিশেষজ্ঞদের মতে 'গৌরী' নাকি গৌড়ীর অভিন্ন রূপ।^১ কিন্তু পণ্ডিত অহোবল তা' স্বীকার করেন না। অধ্যাপক শ্রী ব্রজেনকুমার গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন : "গৌড়ী'-রাগিণী হইতে ভিন্ন গৌরী-রাগিণী শিব-ভাবিনীর নাম গ্রহণ করিয়া দত্ত হইয়াছে। প্রাচীন সংস্কৃত-গ্রন্থে এই রাগিণীর নামের তিনটি স্তর ক্রমে ক্রমে দেখা যায় : প্রথমে 'গোল্লা', তাহার পর 'গৌলী', তাহার পর 'গৌরী'।"

নারদের (২য়) সংগীতমকরন্দেও মালবের জ্ঞানরাগ হিসাবে গৌড়ীর উল্লেখ আছে, অথচ গৌরীর কোন নিদর্শন নাই। মালবদেশের সংগে তদানীন্তন বাঙলার রাজধানী গৌড়ের সৌহার্দ্য বজায় থাকায় মালবরাগের সংগে গৌড়ীর মিতালা পাতানোও কিছু অস্বাভাবিক নয়। মকরন্দকার রাগশ্রেণীর দ্বিতীয় পর্বায়ে গৌড়ীকে শ্রীরাগের সংগে সম্পর্কযুক্ত করেছেন। একাদশ শতাব্দীর আচার্য মন্মট সংগীতরত্নমালায় গৌড়, গৌড়ী বা গৌরীর কোন উল্লেখ করেন নি। 'নাট্যালোটন'-গ্রন্থে গৌড়ীকে সংকীর্ণ রাগের অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। নাট্যশাস্ত্রের অগ্রতম শ্রেষ্ঠ ভাষ্যকার রাজা নাট্যদেব (১১শ-১২শ শতাব্দী) ভিন্নগীতিশ্রেণীর মধ্যে গৌড় তথা গৌড়ীর (গৌরী নয়) নামোল্লেখ করেছেন, আর সংগে সংগে অঙ্কগৌড় ও গৌড়পঞ্চমের উল্লেখ করেছেন। চালুক্যরাজ সোমেশ্বরদেবই (খৃ ১২শ অব্দ) বোধহয় সর্বপ্রথম গৌড়ীর পরিবর্তে শ্রীরাগের জ্ঞানরাগ হিসাবে গৌরীর (৩য় রাগ) নামোল্লেখ করেন (?)।

১। অনেকের মতে 'গৌড়ী'-পদের অপভ্রংশ 'গৌরী', এবং গৌরীও গৌড়দেশের অবদান। অবশ্য অধিকাংশ সংগীতশাস্ত্রী সে'কথা আবার স্বীকার করেন না। কিন্তু জ্ঞাত বা অজ্ঞাতসারে 'রাগনিরূপণ'-কার নারদ (৪র্থ) 'গৌড়ীধানম্' বলে গৌড়ীর সে 'নিবেশযন্তা শ্রবণেবতন্তম্' প্রভৃতি ধ্যানের উল্লেখ করেছেন, দামোদর সংগীতদর্পণে গৌরীরাগিণীর ঠিক ঐ ধ্যানমন্ত্রেরই উল্লেখ করেছেন। আবার নারদ (৪র্থ) 'ধারাধরনিভাকারা' প্রভৃতি ধ্যান পুণকভাবে গৌরীরাগিণীর উদ্দেশ্যে রচনা করেছেন। অথচ 'ড' 'র' রূপে উচ্চারিত হওয়া কিছু বিচিত্র নয়। তৌড়ীর বেলায় 'তুরী' শব্দের ব্যবহারও দেখা যায়। সোমনাথ

সংগীত-রত্নাকরে শঙ্কদেব (১৩শ শতাব্দী) গোড়রাগশ্রেণীতে গোড়কৈশিক-মধ্যম, গোড়কৈশিক ও গোড়পঞ্চমের পরিচয় দিয়েছেন। তাছাড়া তিনি আবার গোড়ের সংগে তুঙ্ক (তুকাঁ), দ্রাবিড়, কর্ণাট প্রভৃতির মিতালী পাতিয়েছেন। গোড় বা গোড়ী হিসাবে পৃথক কোন রাগের তিনি আলোচনা করেন নি। গোড়ী বা গৌরীর পৃথকভাবে কোন পরিচয় কল্লিনাথও তাঁর ‘কলানিধি’-টীকায় উল্লেখ করেন নি। তবে শঙ্কদেব ‘গোড়কৃতি’ (১২৮ শ্লো) নামে একটি রাগের পরিচয় দিয়েছেন ঋষভ-দৈবত-বজ্রিত ঔড়ব জাতি হিসাবে, কিন্তু তা’ ঠিক গোড়ী কিংবা গৌরী নয়।

পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ) গোড়ীর পরিচয় দিয়েছেন মালবগোড়মৈলে। গোড়ের নামাঙ্কিত ক’রে মালব, রীতি ও কর্ণাট এ’তিনটি মেলকে তিনি চিরস্বরগায় করেছেন। রাগ হিসাবে সোমনাথ চৈত্রীগোড়ীর নামোল্লেখ করেছেন : “মালবগোড়ঃ, গোড়ো (?) গোড়ী চৈত্রীগোড়ী চ”। এ’ছাড়া শুচিগোড় বা শুদ্ধগোড়েরও উল্লেখ আছে। গোড়ী ও (চৈত্রী-) চৈত্রীগোড়ী দৈবত ও গান্ধার-বজ্রিত ঔড়বজাতির রাগ। ঋষভ—অংশ ও যড়জ—গ্রহ ও গ্রাস। সন্ধ্যাকালে গানের সময়। শুচি বা শুদ্ধগোড়ের পঞ্চম—অংশ ও যড়জ—গ্রহ ও গ্রাস।

পণ্ডিত অহোবলের সংগীত-পারিজাত থেকে আমরা স্পষ্টভাবে জানতে পারি যে, গৌল বা গোড় তথা গোড়ীরাগ গৌরীরাগ (বা রাগিনী) থেকে পৃথক, তবে সম্পর্কীত। গৌল ও গোড় একই শব্দ। অহোবল বলেছেন (সোমনাথের মতো) গৌলরাগ গান্ধার ও দৈবত বজ্রিত ঔড়বজাতি ও গৌরীমেল থেকে সৃষ্ট। পণ্ডিত অহোবলের মতে গৌরী জনকরাগ ও তা’ থেকে শুধু গৌল বা গোড় বা গোড়ী নয়, ললিতা, বহলা, কোমারী প্রভৃতিরও সৃষ্টি হয়েছে। গৌরীর পরিচয় দিয়ে অহোবল বলেছেন,

রি-স্বরাদিস্বরারম্ভা রি-কোমল-ধ-কোমলা।

গ-তীত্রা সা নি-তীত্রা চ গৌরীতংশস্বর মতা।

আরোহে গ-ধ-হীন সা নি-কম্পন-মনোহরা ॥

আরোহে যদি গান্ধারো মধ্যমাবধিমূর্ছনা ॥

ঋষভ-মূর্ছনা অর্থে মধ্যগ্রামের তৃতীয় কলোপনতা-মূর্ছনা—“রি গ ম প ধ নি সা°—সা° নি ধ প ম গ রি”—এই স্বরসঙ্খ্যায় ভূষিত বা শোভিত। ঋষভ ও দৈবত কোমল

রাগবিবোধ গৌরীর কোন ধ্যান উল্লেখ করেন নি, তিনি গোড়ীর ধ্যানের রূপ-বর্ণনায় বলেছেন : “গোড়ী গৌরী সরোজাঙ্কী ক্ষীরোদভাসিবাঙ্গা দুষ্কসমুদ্রবৎ খেতবসনা” প্রভৃতি। সোমনাথ গোড়ী ছাড়া গোড়, পূর্নগোড় ও গোণ্ড রাগগুলির পৃথক ধ্যান রচনা করেছেন। তাছাড়া গোড় ও গোড়ীও যে একই রাগ নয় একথাও অনেকে স্বীকার করেন না, পরন্তু একই রাগ বলেন। বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে অবশ্য গৌরী ও গোড় বা গোড়ী ভিন্ন ভিন্ন রাগ।

(রি ঙ্গ), গান্ধার ও নিষাদ শুদ্ধ (তীব্র)। আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বজ্রিত, স্ততরাং ঔড়ব-সংপূর্ণজাতি—সা রি ম প নি সা°—সা° নি ঙ্গ প ম গ রি সা। বাদী—নিষাদ ও সংবাদী—গান্ধার। নিষাদ কম্পিত। গৌরী গৌরীমেলের, অন্তর্গত। তখনকার গৌরীমেল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবীমেলের ও দক্ষিণী মায়ামালব-গৌলের মতো।

এ'সম্মুখে মতভেদও আছে। অর্থাৎ যদি আরোহণে শুধু নিষাদ বজ্রিত করা হয় তবে গৌরী ষাড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ হয়। তখন এর রূপ 'সা রি গ ম প সা°' না হ'য়ে হয়—'সা রি গ ম নি সা°', কেননা তখন সৌবীরীমূর্ছনা দ্বারা গৌরী নিয়মিত হয়। সৌবীরীমূর্ছনার রূপ: ম প ঙ্গ নি সা° রি° গা°—গ° রি° সা° নি ঙ্গ প ম। ষোটিকা অহোবলের সময়ে (১৭০০ খৃ°) ঔড়ব-সংপূর্ণ ও ষাড়ব-সংপূর্ণ এই দু'রকম জাতির গৌরীর প্রচলন ছিল।

রাগতরংগীকীর লোচন-কবি গৌরীমেল (সংস্থান) ও তার অন্তর্গত গৌরীরাগ স্বীকার করেছেন। তিনি গৌড়রাগের কোন পরিচয় দেন নি, কিন্তু গৌড়ীরাগ সম্বন্ধে তিনি যে পরিচিত ছিলেন তা' রাগমিশ্রণের পর্ধ্যায়ে "গৌড়শারঙগমিলনাং", "বরাড়ী গোড়িকাচৈত্যঃ" প্রভৃতি শ্লোক থেকে বোঝা যায়। তখনকার গৌরী-সংস্থানের রূপ এখনকার ভৈরবমেলের মতো, কেননা লোচনের শুদ্ধমেল ছিল বর্তমানের কাফীমেল অনুযায়ী। সংগীতদর্পণকার দামোদর (১৬২৫ খৃ°) গৌরীরাগের কথা উল্লেখ ক'রে তার পরিচয় দিয়েছেন,

গ্রহাংশ্চাসষড়্জা স্ত্রি-প-বর্জ্যা স্ত্র-প্রদা।

মূর্ছনা প্রথমা জ্যেয়া গৌরী সর্বাংগস্বন্দরী ॥

গৌরীর ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও হাস। ঋষভ ও পঞ্চম বজ্রিত, স্ততরাং ঔড়ব-ঔড়বজাতির রাগ। উত্তরমস্রামূর্ছনা—সা রি গ ম প ঙ্গ নি—নি ঙ্গ প ম গ রি সা। দামোদর গৌরীর ধ্যানরূপ বর্ণনা করেছেন,

নিবেশয়ন্তী শ্রবণেবতংসম্,

আত্মাঙ্কুরং কোকিলনাদরম্যম্।

শ্রামা মধুস্তান্দ্রিস্বস্বন্দনাদা,

গৌরীমুক্তা কিল কোহলেন ॥^১

১। পাঠভেদ—'গৌরীমুক্তেতি কুত্বহলেন'।

গৌরীর অনেকগুলি ধ্যানমন্ত্রের নিদর্শন পাওয়া যায়। গৌরীরাগ বাংলাদেশে বিশেষভাবে প্রসিদ্ধি লাভ করেছিল। অণুপ্রকার ধ্যান,

- (১) গৌরভ্যতিঃ কান্ধনচারুদেহা,
সৌন্দর্যলাবণ্যকলায়তাক্ষী।
বীণা দধানা স্বরপুষ্পগন্ধী,
গৌরী চ উক্তাস্থ শ্রীকোহলেন ॥

- (২) রাগনিরূপণে—

ধারাধরনিভাকারা ধীরা গংভীরনিস্বরা।
গৌরী জনমনোহারী গরকণ্ঠপ্রিয়স্বরা ॥

- (৩) শ্রামা মদোন্নতকলেবরা বরা
বিভাতি তস্মৈ করয়োঃ শৃগায়কাঃ।
নিতাস্তবতানবিভূষিতাগতি—
গৌতস্ত গৌরী রসিকা দিনাস্তরে ॥

সংগীততরংগকার রাধামোহন বর্ণনা করেছেন : গৌরী শ্রামবর্ণা ও তরুণী। রসাল-মুকুল কর্ণে শোভা পাচ্ছে, হৃদয়াং ভ্রমরকুল মধুর গন্ধে আশ্রয়হারা হ'য়ে সেই মুকুলের চারদিকে গুণগুণ শব্দ ক'রে ঘুরে বেড়াচ্ছে। বধুকপিনী গৌরীরাগিণী মধুপানে বিভোরা। সমস্ত রাত্রি সেভাবেই অতিবাহিত হলো, প্র ভাতে তিনি প্রিয়তম নায়কের সংগে পুনর্মিলনের জন্ত আবার রাগালাপ করতে লাগলেন।

॥ বর্তমান রূপ ॥

গৌরী ভৈরব ও পূর্বী এই উভয় মেলের অন্তর্গত। (১) গৌরী ভৈরবমেল দ্বারা নির্ধারিত বা ভৈরবমেল গৌরীর জনক। আরোহণে গান্ধার ও ধৈবত বর্জিত এবং অবরোহণে সংপূর্ণ, স্ততরাং ঔড়ব-সংপূর্ণ-জাতি। গৌরীর বাদী—ঋষভ ও সংবাদী—পঞ্চম। সন্ধ্যাকালে গানের সময়। কেহ কেহ কখনো ত্রীত্র-মধ্যম ব্যবহার করেন। গৌরীতে কলিঙ্গড়ার ছায়া আশে। সংগীততরংগকারের মতে গৌরী আসাবরী ও জয়জয়স্তরী সংমিশ্রণে সৃষ্ট।

আরোহণ—সা রি ম প নি, সা°,

অবরোহণ—সা° নি ধ প ম গ রি সা

॥ রূপ ॥

সা নি ধ্ৰু নি, রি গ রি ম, গ রি সা রি নি, সা। রি গ রি ম, গ রি সা রি,
 নি নি সা, ম ধ্ৰু নি সা, ধ্ৰু নি সা, ম ম রি গ, রি, সা। ম প ধ্ৰু প ম,
 রি গ, রি রি সা, নি, সা, ম প ধ্ৰু প ম, ধ্ৰু প ম, রি গ, রি সা।

॥ বিস্তার ॥

I নিসা, গরি, সা, নিধ্ৰু নিসা, রিরি গরি, মগ, রিগ রিসা, নিরি সা।

নিসা গম পম, রি মগরি, গরি সা, ধপ, ম, রিগ, মগ, রিরি, সানি
 সা, নি রি সা।

II পধ প, নি নি সা° সা°, রি° ম° গ° রি° সা° সা°, সা° নি ধ প, ধ ধ
 প নি সা°, রি° নি ধ প, ধ ম, প গ রি, গা রি সা, নি রি সা।

(২) পূর্বোক্তের অন্তর্গত গৌরী। শ্রীরাগের ছায়া আছে। আরোহণে ধৈবত ও
 গান্ধার-বর্জিত এবং অবরোহণে গান্ধার-বর্জিত, স্ততরাং ঔড়ব-ষাড়ব-জাতি। অবরোহণে
 ধৈবত বক্রভাগে প্রযুক্ত হয় (সা নি ধ্ৰু নি অথবা ধ প নি সা°)। সন্ধ্যাবেলায়
 আলাপের সময়।

আরোহী—সা রি ম প নি সা°,

অবরোহী—সা° নি ধ নি ধ প ম গ, রি সা

রূপ—রি ম প, ম গ রি, পম গ রি সা নি, নি সা মপ, নি সা°, রি°

নি ধ নি সা° নি, ধ প, ম প ধ প ম গ রি সা, ধ্ৰু নি সা।

শ্রী, চৈত্ৰী (চৈতী), ললিতা প্রভৃতি নামে গৌরীর রূপভেদ আছে।

(ঘ) ॥ গুণকরী ॥

‘গুণকরী’-রাগটি বিচিত্র নামে ভারতীয় সমাজে পরিচিত : গুণকৃতি, গুণকিরী, গুণকরী,
 গুণকরী, গুণকরী বা গুণকিরী, গুণকলী, গুণকেলী প্রভৃতি। গুণকরীর প্রথম নিদর্শন

পাই পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারে। দেশাখ্য রাগাংগরাগের পর্ষায়ে ‘গুণকী’-শব্দের উল্লেখ আছে : “বৈরাটী গোড়ধনাসী গুণকী গুজরী তথা”। মনে হয়, এটির ‘গুণকী’ শুদ্ধনাম হওয়াই স্বাভাবিক। এর পর ‘রামক্ৰি’ বা ‘রামক্ৰী’ (রামকিরি বা রামকেলি) রাগেরও সমাবেশ আছে : “ষড়্‌ব্রাট্যশ্চ রামক্ৰিখস্তাতী”। পার্শ্বদেব ‘গুণকী’-রাগটির নামোল্লেখ ছাড়া ‘গুণকৃতি’-রাগের স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন। আসলে গুণকৃতি ‘গুণক্ৰী’ তথা গুণক্ৰী নামেরই পরিচায়ক (= ক্ৰী = কৃতি)। গুণকৃতির পরিচয়— “প-মন্ড্রা হাশ্চশৃংগারে গেয়া গুণকৃতিত্ৰিবেং”, অর্থাৎ মন্ড্র-পঞ্চম পর্যন্ত গুণক্ৰী-রাগের বিস্তার। হাশ্চ ও শৃংগার রসে গেয়।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) মালবরাগের পত্নী হিসাবে ‘গুণক্ৰী’ বা ‘গুণক্ৰিয়া’-রাগের নামোল্লেখ করেছেন ও বলেছেন গুণক্ৰী গান্ধার-বজ্রিত ষাড়ব-জাতির রাগ। খৃষ্টীয় ১১শ—১২শ শতাব্দীর গুণী মন্মটাচার্য সংগীতরত্নমালায় দেশাখ্যরাগের জ্ঞরাগ হিসাবে ‘গুণকিরী’-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। নাট্যালোচনকার সন্ধি তথা সংকীর্ণরাগ হিসাবে ‘গুণকীরী’ নামের উল্লেখ করেছেন। খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দীর গুণী রাজা সোমেশ্বরদেব ‘মানসোল্লাস’-গ্রন্থে ভৈরবরাগের জ্ঞরাগ হিসাবে গুণকিরী-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। নারদ ও দত্তিলের নামাঙ্কিত ‘রাগসাগর’-গ্রন্থে (অপ্রকাশিত, পাণ্ডুলিপি নং ১৩০৪, ১৩১৫ ; গভর্ণমেন্ট ওরিয়েন্টাল ম্যাহুস্ক্রিপ্ট্‌ লাইব্রেরী, মাদ্রাজ, ক্যাটালগ, ২২শ ভাগ) বসন্তরাগের জ্ঞরাগ হিসাবে ‘গুণক্ৰিয়া’-রাগের পরিচয় আছে। এখানে গুণক্ৰী-রাগটির নামের (পরিভাষা) ক্রমিক পরিবর্তন লক্ষ্য করার বিষয়। শঙ্কদেব (১৩শ শতাব্দী) সংগীত-রত্নাকরে গুণক্ৰীর কথা উল্লেখ করেন নি। ১৫শ শতাব্দীর গুণী নারদ (৩য়) মালবের জ্ঞরাগ হিসাবে ‘রামকিরি’ ও কর্ণাটের জ্ঞরাগ ‘রামকেলী’ এই দু’বার রামক্ৰীরাগের উল্লেখ করেছেন, কিন্তু গুণক্ৰীর পরিচয় দেন নি। কলিনাথও তাঁর ‘কলানিধি’-টীকায় গুণক্ৰীর নামোল্লেখ করেন নি। তবে পণ্ডিত রামামত্য (১৫৫০ খৃ) ‘স্বরমেলকলানিধি’-তে মালব-গৌলের জ্ঞরাগ হিসাবে ‘গৌগুক্রিয়া’-র পরিচয় দিয়েছেন মধ্যমশ্রেণীর রাগ হিসাবে —“গুণক্ৰি চ হিজুজী চ”। রামামত্য গুণক্ৰিয়া সম্বন্ধে বলেছেন,

সাংশো গুণক্ৰিয়ারাগঃ স-গ্রহাস-ষাড়বঃ,

ধ-বজ্রিতঃ পূর্বধামে গেয়ো ধৈবতযুক্ত কচিৎ ॥

গুণক্ৰিয়ার ষড়্‌জ—গ্রহ, অংশ ও মাস। রাগে ধৈবত-বজ্রিত, স্তত্রাং ষাড়ব-ষাড়ব-জাতি। অনেকে ধৈবতযুক্ত সংপূর্ণজাতির রাগ বলেন। স্তত্রাং পণ্ডিত রামামত্যের সময়ে তথা ১৬শ শতাব্দীতে হু’রকম জাতির ‘গুণক্ৰিয়া’-রাগের প্রচলন ছিল বোঝা

যায়। ‘সদ্রাগচন্দ্রোদয়’-গ্রন্থে পুণ্ডরীক বিটঠল (১৫২০ খৃ) ‘গৌণকৃতি’-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। এই গৌণকৃতিই যে গৌণকী তথা গুণকী তা’ পণ্ডিত সোমনাথের ‘রামকৃতি’-রাগের “রামকৃতিঃ, রামকীঃ” এই টীকা থেকে বোঝা যায়। পুণ্ডরীক গৌণকৃতি তথা গুণকীর পরিচয় দিয়েছেন : “সাংশগ্রহা সাস্তুযুতা ধ-রিত্তা গেয়া পুনর্গৌণকৃতিঃ প্রভাতে”, অর্থাৎ গৌণকৃতির অংশ বা বাদীধ্বর—ষড়্জ, ষড়্জই—হ্যাস। ধৈবত-বজ্রিত ষাড়ব-ষাড়বজ্জাতি ও প্রভাতে গানের সময়। এই লক্ষণ পণ্ডিত রামামতোর অমুরূপ।

পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ) গোণকিয়াকে (গুণকী) মালবগৌড়মেলের জন্তরাগ হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন। সোমনাথের মতে গোণকিয়া মধ্যমশ্রেণীর রাগ। সংগীত-পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবল গুণকীর পরিচয় দিয়েছেন,

রি-ধ-কোমলসংযুক্তা গ-নি-বর্জা গুণকিয়া।

ধৈবতোদ্গ্রাহসংযুক্তা কচিদগাঙ্কারসংযুতা ॥

ঋষভ ও ধৈবত কোমল (রি ধ), গাঙ্কার ও নিষাদ-বজ্রিত, সূতরাং ঔড়ব-ঔড়বজ্জাতি। ধৈবত—গ্রহ। অনেকে কেবল নিষাদ-বজ্রিত স্বীকার ক’রে ষাড়ব-ষাড়বজ্জাতির রাগ বলেন।

রাগতরংগিনীকার লোচন-কবি গৌরী-সংস্থানে (মেলে) গুণকরীর উল্লেখ করেছেন। হৃদয়নারায়ণদেব লোচনের পথচারী, সূতরাং তিনিও ‘হৃদয়কৌতুক’-গ্রন্থে গৌরীমেলের জন্তরাগ হিসাবে গুণকরীর পরিচয় দিয়েছেন। ‘অনুপসংগীতাংকুশ’-গ্রন্থে ভাবভট্ট (১৬৭৭—১৭০১ খৃ) গুণকিরাকে মালবকৌশিকের জন্তরাগ হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন। সংগীতদর্পণে দামোদর (১৬২৫ খৃ) গুণকী বা গুণকিরীর সম্বন্ধে বলেছেন,

রি-ধ-হীনা গুণকিরী ঔড়বা পরিকীর্তিতা।

নিগ্রহাংশা তু নিত্যা সা কৈশিকিং ষড়্জাশ্রয়া মতা।

রজনীমূর্ছনা চাত্ত্র মালবাশ্রয়িণী তু সা ॥

গুণকী ঋষভ-ধৈবত-বজ্রিত, সূতরাং ঔড়ব-ঔড়বজ্জাতির রাগ। নিষাদ—অংশ ও গ্রহ। অনেকে ষড়্জকে গ্রহ (আরম্ভ-স্বর) ব’লে স্বীকার করেন। রজনীমূর্ছনা—নি সা রি গ ম প ধ—ধ প ম গ রি সা নি। অনেকের মতে গুণকিরী ভৈরবরাগের জন্তরাগ। দর্পণকারের অহুসারে আরোহণ-অবরোহণ—সা গ ম প নি—নি প ম গ সা।

দামোদর গুণকিরী ধ্যানরূপ বর্ণনা করেছেন,

শোকাভিভূতনয়নারূপদীনদৃষ্টিঃ

নম্রাননা দরগীধূসরগাঅষ্টিঃ ।

আমুক্তচাকুবরী প্রিয়দূরবতী^১

সংকীর্ণিতা গুণকিরী করুণো কৃশাংগী ॥

প্রিয় নায়ক দূরদেশে থাকার অশ্রু বিচ্ছেদ-বিরহে গুণকিরী শোকাভিভূতা, নয়নদ্বয় রক্তবর্ণ ও দৃষ্টি উদাস, মুখ অবনত, দেহ ধূলিতে দূসরিত। তাঁর মনোহর বেগী উন্মুক্ত ও ক্ৰীণাংগী ।

রাগনিরূপণকার নারদ (৪র্থ) গুণকীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

গোপজ্ঞাপ্তিপ্রিয়া সাক্ষী গোরোচনবিলেপনা ।

গৃঢ়চর্যা গুণক্রিয়া কথিতা কৌশিকাংগনা ॥

রাগতরংগিণীকার রাধামোহন সেন বর্ণনা করেছেন : গুণকিরী যুবতী। কদম্ববৃক্ষের পাদদেশে একাকী উপবেশন করে তিনি ক্রন্দন করছেন। মুগনয়নী, চন্দ্রকাস্তি। নায়কের অদর্শনে কখনো অচেতন, কখনো বা চেতনা লাভ করে অধীরা হচ্ছেন। পৃষ্ঠদেশে নাগিনার মতো বেগী লম্বমানা, বারংবার দীর্ঘনিঃশ্বাস তাঁর অন্তরের উতল বেদনার ভাব প্রকাশ করছে।

তিনটি ধ্যান-বর্ণনার ভাষা ও অলংকার ভিন্ন ভিন্ন হ'লেও ভাবার্থে বিশেষ কোন পার্থক্য নাই।

॥ বর্তমান রূপ ॥

গুণকীরি বিলাবল ও ভৈরব ছ'রকম মেল অলুয়ায়ী বিকশিত ও সংপূর্ণজ্ঞাপ্তি : বাদী—ষড়্জ ও সংবাদী—পঞ্চম। অনেকে কল্যাণমেলের অন্তর্গত বলেন ও বাদী—গান্ধার। গুর্জরী ও মারবার সংমিশ্রণে সৃষ্ট। রাগতরংগিণীর মতো আসাবরী, দেশকার, গুর্জরী, দেশী, তোড়ী ও ললিত রাগগুলির মিশ্রণে গুণকীরি সৃষ্টি। (১) বিলাবলমেল অলুয়ায়ী রূপ :

॥ বিস্তার ॥

I সা, গরিসানিধ, নিধপ, সা রিসা, গপ, রি, সা, সা, গরিসা নিধপ সা।

II পপ নিধ সা°, সা° নিধ নিধ সা°, সা°রি°সা°নি, পপধসা° ধপ, গ, পরিসা।

(২) ভৈরবমেল অলুয়ায়ী গুণকীরি রূপ : গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত স্ততরাং

ঔড়ব-ঔড়বজ্জাতি। বাদী—দৈবত ও সংবাদী—ঋষভ। শাস্ত্র ও গম্ভীর প্রকৃতির রাগ।
প্রাতঃকালে ১ম গ্রহরে আলাপের সময়। যোগিয়ার সংগে গুণকীর সামান্য সাদৃশ্য
পাওয়া যায়।

আরোহণ—সা রি ম, প ধ সা°,

অবরোহণ—সা° ধ প, ম রি সা

রূপ—সা, সারি রি সা ধ, সা, রি সা, মপমরি, সা, সাধপ, মপম, রি সা।

॥ বিস্তার ॥

I সা, রি_১রি, সাধপ, রি_২রিসা, মরি সা, সাধপ, মপ_১ ধ সা, রিমরি, সা,
সারিসা। সা_১ধ_১ধ_১প, মপ, ধ_১প, সা_১ধ_১প, মপমরি, মরিপমরি সা_১ধ_১ধ_১
সারিসা।

II মপ পধ দসা°, সা°রি°সা°, সা°ধ°সা°, রি রিসা°ধপ, মপধ রিসা°,
ধপ, মপ, মরি। পমরি রিসা, সারিসা।

স্বদর্শনাচার্য সংগীতস্বদর্শনে গুণকীরে মধ্যম-বজ্রিত যাড়বজ্জাতির রাগ বলেছেন।
এর গান্ধারের সংগে পঞ্চমের ও পঞ্চমের সংগে দৈবতের সম্পর্ক মীড়ের মাধ্যমে।
পঞ্চম দৈবতকে স্পর্শ ক'রে গান্ধারের সংগে যুক্ত হয়।

রূপ—সা-প প ধ প গ রি সা, সা গ প প গ রি সা। গ গ প ধ গ রি সা
প প সা° নি ধ প গ রি সা.....প্রভৃতি।^১

(ঙ) ॥ ককুভা ॥

ককুভা—ককুভ, ককুভ প্রভৃতি নামে প্রচলিত। মতংগের বৃহদ্দেশীতে রাগের ‘ককুভ’
নামে পরিচয় দেওয়া হয়েছে। এই রাগ বেশ প্রাচীন। প্রায় খৃষ্টীয় ৪র্থ-৫ম অঙ্ক থেকে
এই রাগ ভারতীয় সমাজে প্রচলিত। কশ্মপ, দুর্গাশাক্ত, কোহল, ষাষ্টিক প্রভৃতি
প্রাচীন শাস্ত্রীরা এই রাগের নাম উল্লেখ করেছেন। প্রধান গ্রামরাগ হিসাবে ককুভের
নাম প্রসিদ্ধ। মতংগ বলেছেন,

মধ্যমাপঞ্চমীজাত্যোদৈবত্যাশ্চ বিনিমিতঃ।

ককুভঃ পঞ্চমন্ত্যাসো দৈবতাংশস্ত নিমিতঃ ॥

১। এই স্বর-বিস্তার বিলাবল অথবা ভৈরব যে কোন মেল অনুযায়ী করা যেতে পারে।

ষড়্জগ্রামের সংগে ককুভ সম্পর্কিত। মধ্যমা+পঞ্চমী+ধৈবতী এই তিনটি জাতিরাগ থেকে সৃষ্ট, স্তুরাং গ্রামরাগের শ্রেণীভুক্ত। ধৈবত—অংশ ও গ্রহ, পঞ্চম—গ্রাস। সম্পূর্ণজাতি, করুণরসে লীলায়িত। ধৈবতাদি-মূর্ছনা—ধু নি সা রি গ ম প—
প ম গ রি সা নি ধু (—উত্তরাষ্টতামূর্ছনা)। আরোহী—বর্ষ ও প্রসন্নমধ্য-অলংকারযুক্ত।

দক্ষিণ, বাতিক ও চিত্র এই তিনটি কলা-সংযুক্ত। চচ্চপুটাদি তালে গান করা হ'ত। গ্রাম (ষড়্জাদি) থেকে রাগের সৃষ্টি বলেই 'গ্রামরাগ' নামে কথিত। গ্রামরাগ থেকে ভাষারাগ, ভাষারাগ থেকে বিভাষা, বিভাষা থেকে অন্তরভাষা রাগগুলির ক্রমিক বিকাশ। প্রাচীন আচার্য ষাষ্টিক ককুভ-গ্রামরাগ থেকে কাঙ্ক্ষাজা, মধ্যমগ্রামিকা, সালবাহানিকা, (সালিবাহন-রাজাদের দ্বারা বা নামে প্রচলিত?), ভোগবর্ধনী বা ভাগবর্ধনী, মুহুরী, শকমিশ্রিতা ও ভিন্নপঞ্চমী—এই সাতটি ভাষারাগের সৃষ্টি। ককুভ এখানে ভাষা তথা জ্ঞরাগ নয়, গ্রামরাগ হিসাবে জনকরাগ।

ককুভ বা ককুভা দেশজাত রাগ বা গ্রামরাগ। অনেকে বলেন সিকুনের তীরে (সম্ভবতঃ পঞ্জাব-অঞ্চলে) টক্কজাতির অবদান যেমন টক্ক বা টংকী রাগ, তেমনি পঞ্জাবের-প্রদেশের অবদান ককুভরাগ, কেননা পঞ্জাব তখন 'কুভা' নামেও অভিহিত ছিল। 'কুভা' থেকে ককুভা বা ককুভ নাম হওয়া কিছু বিচিত্র নয়। কিন্তু অধ্যাপক শ্রীঅরুন্ধতীকুমার গঙ্গোপাধ্যায় 'রাগ-রাগিণীর নামরহস্য'-নিবন্ধে উল্লেখ করেছেন: "আর একটি অতি-প্রাচীন রাগিণীর নাম সহর বা গ্রামের নাম অম্বসরণে অভিহিত হইয়াছে—ইহার নাম ককুভ-রাগিণী (ককুভা-কুভা-কুভ-ককুমভিকা-ককভ)। এটি অতি প্রাচীন রাগিণী। * * সম্ভবতঃ এই প্রাচীন ককুভ-রাগিণী গুপ্তযুগের প্রসিদ্ধ 'ককুভ'-গ্রামের নাম অম্বসরণে অভিহিত হইয়াছে। এক গুপ্তরাজার শিলালেখ 'সাধু-সংসর্গ-পুত' ককুভা নামে খ্যাত এক গ্রামরত্নের উল্লেখ পাওয়া যায়: 'খ্যাতেহ্মিন্ গ্রামরত্নে ককুভা-ইতি-জ্ঞৈঃ সাধু-সংসর্গ-পুতৈঃ' (Vide Fleet : Gupta Inscriptions, No. 15, p. 67)। এই প্রাচীন 'ককুভা'-গ্রাম বর্তমানে গোরক্ষপুর-জেলায় জামলপুর মগোলী পরগণায় 'কহর' নামে বিদ্যমান আছে"।

পার্বদেব সংগীতসময়সারে অংগরাগ তথা রাগাংগ, ভাষাংগ, উপাংগ রাগগুলির বিশেষভাবে পরিচয় দেবার জন্তু ককুভ ও মালবকৈশিকাди গ্রামরাগদের নিয়ে আর মাধা ঘামান নি ব'লে মনে হয়, নচেৎ ককুভাদি মূলরাগ থেকে যে অংগ বা ভাষা-রাগগুলির সৃষ্টি হয়েছে তার নিদর্শন দিতে তিনি মোটেই ভুলেন নি। যেমন (১) 'ককুভপ্রভ বা ভাষা যা প্রোক্তা ভোগবর্ধনী' (একথা বৃহদেদীতেও উল্লেখ করা হয়েছে), (২) 'ককুভোখা র-গন্ত্যাংগং ধান্তা মধ্যগ্রহাংশকা', (৩) 'যাডবা ককুভোদভূতা

ধাংশা স-প-বিবজ্জিতা' প্রভৃতি। তেমনি মালবকৈশিকের বেলায় বলেছেন : 'ভাষা শ্রাং সৈন্ধবীনাম জাতা মালবকৈশিকাং'।

পার্শ্বদেবের পরে খৃষ্টীয় ১২শ অক্ষ পর্যন্ত ককুভের কোন বিবরণই কোন গ্রন্থে প্রায় পাওয়া যায় না। যেমন সংগীত-মকরন্দ-রচয়িতা নারদ (২য়), সংগীতরত্নমালাকার মন্মটাচার্য, নাট্যালোচনকার, 'সরস্বতীহৃদয়ালংকার'-টীকাকার রাজা নাগদেব, রাজা সোমেশ্বরদেব এঁরা সকলে ককুভরাগটির কোন পরিচয় দেন নি তা' বোঝা যায় না।

খৃষ্টীয় ১৩শ অক্ষে শাঙ্গদেব ককুভের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

মধ্যমাপঞ্চমী ধৈবত্যাশ্রয়ঃ ককুভো ভবেৎ ॥

ধাংশগ্রহঃ পঞ্চমাস্তো ধৈবতাদিকমূর্ছনঃ।

প্রসঙ্গমধ্যারোহিভ্যাং করুণে যমদৈবতঃ ॥

শাঙ্গদেব পুরোপুরি মতংগকে (বৃহদ্দেশীকার) অনুসরণ করেছেন। ধৈবত—অংশ বা বাদী ও গ্রহ, পঞ্চম—গ্রাস। ধৈবতাদি তথা উত্তরায়তা-মূর্ছনা, প্রসঙ্গমধ্যা-অলংকার ও আরোহী-বর্ণযুক্ত, যম অধিপতি-দেবতা ও রাগ-করণরসে আলাপের নিয়ম।

পণ্ডিত রামামতা ও পুণ্ডরীক বিট্ঠল ককুভরাগের পরিচয় দেন নি বা তাঁদের মেলের অন্তর্গত জ্ঞরাগ অনুসারেও গ্রহণ করেন নি ব'লে মনে হয়। পণ্ডিত সোমনাথও তাই। লোচন-কবি তাঁর 'রাগ-তরংগিণী' ও তদনুবর্তী হৃদয়নারায়ণদেব তাঁর 'হৃদয়কোতুক'-গ্রন্থে ককুভের আলোচনা করেন নি। তবে হৃদয়নারায়ণদেব 'হৃদয়প্রকাশ'-গ্রন্থে একটি বিকৃত স্বরযুক্ত রাগশ্রেণীর মধ্যে কর্ণাট, সোরাষ্ট্রী ও কামোদের সংগে ককুভার পরিচয় দিয়েছেন এবং তা' থেকে বোঝা যায় নারায়ণদেব ককুভা বা ককুভকে একটি বিকৃত স্বরের রাগ হিসাবে গণ্য করেছেন। ভাবভট্ট (১৬৭৪—১৭০১ খৃঃ) অনুপসংগীতাংকুশে মালবকৈশিকের জ্ঞরাগ হিসাবে ককুভার পরিচয় দিয়েছেন এবং আশ্চর্যের বিষয় যে, গজপতিবংশের রাজা নারায়ণদেবের সভাকবি পুরুষোত্তম মিশ্র (১৭৩০ খৃঃ) রাজার অম্লগত হ'য়ে তাঁর রচিত 'সংগীতনারায়ণ'-গ্রন্থে ককুভাকে মালবকৈশিকের পরিবর্তে নটনারায়ণের জ্ঞরাগ-রূপে ককুভের বর্ণনা করেছেন। 'সংগীতসারামৃতোদ্ধার'-গ্রন্থে তাল্লোররাজ তুলজা (১৭৬৩—১৭৮৭ খৃঃ) ককুভার কোন পরিচয় দেন নি। আবার খৃঃ ১৮শ থেকে ১৯শ অব্দের সংগীতশাস্ত্রীদের অনেকে ককুভার উল্লেখ করেছেন।

সংগীতদর্পণে দামোদর ককুভার পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

ধৈবতাংশগ্রহগ্রাসা সংপূর্ণা ককুভা মতা।

তৃতীয়-মূর্ছনোৎপত্তা শৃংগাররসমণ্ডিতা ॥

ককুভা সাতস্বরযুক্ত সংপূর্ণজাতির রাগ। দৈবত—অংশ গ্রহ ও জ্ঞাস। তৃতীয় তথা উত্তরায়তা-মূর্ছনা—ধু নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধু। রাগ শৃংগাররসে লীলায়িত।

দামোদর ককুভার ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

অপোষিতাংগী রতিমণ্ডিতাংগী

চন্দ্রাননা চম্পকদামযুক্তা।

কটাক্ষিণী স্ত্রাং পরমা-বিচিত্রা

দানেন যুক্তা ককুভা মনোজ্ঞা ॥

সংগীততরংগকার ধ্যানের পার্শ্ব দিয়েছেন : ককুভা নায়কের সংগে যে স্থখে বিহার করেছেন তার স্পষ্ট নিদর্শন মুখমণ্ডলে প্রকাশিত। বক্ষে ও বদনে নখ ও দংশনাবাতের চিহ্ন। নম্রস্তনযুগল, বেশভূষাও ছিন্নভিন্ন। সমগ্র নিশি-বিহারে বাপন ক'রে প্রভাতে অরুণোদয়ে ককুভার নয়নে আবার দীপ্তি প্রকাশ পাচ্ছে। তিনি ক্ষীণাংগী, তাঁর ললাটে সিন্দূর, সর্বাঙ্গে ধর্মবিন্দু, কাচলি ও কুসুমহার ছিন্ন।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বিলাবলমেলের অন্তর্গত। বাদী—মধ্যম ও সংবাদী—ষড়্জ। উভয় নিষাদের (নি নি) ব্যবহার, ষড়্জ-পঞ্চম ও ষড়্জ-মধ্যম স্বর-সংগতি। রাগ করুণরসে লীলায়িত। তরংগকারের মতে দেবগিরি, বিলাবল, মারু, পুরবা ও কেদারার সংমিশ্রণে সৃষ্ট। ককুভার স্বর-রূপের বিকাশ দু'রকমভাবে করা যায় :

(১) সাগ, ম, নিধপ, মপ, গম সা, গ, গম, ধনিসা°, সা°ধনিপ, ধম গ, সা, গ, ম।

(২) রি, রি, গমগরি সা, নি সারি, সাধু, নি পু, মম, মপ, ধমপসা°, সা° ধপ, ধমগ, মরিসা।

॥ বিস্তার ॥

I পপ মগরিস, সা রি, প°, নি সা, রিরি মপ, মগরিগসা। ধনিধপ, ধমগ, রিগ সা, রিগমপ, মগম, রিসা, সারিসা, রিমপ ধম, গম রিসা, সা°নিধা, নিধপ, মগমরিসা।

II পপ, ধনিধ, নিসা°, সা°, ধনিধা, সা°, রি°সা°ধনিপ, গম, রিগপধ, রি°সা°, ধনিপ, ধপ মগরিগসা, রিরি, রিগ মগ মরিসা।



॥ হিন্দোলরাগ ॥

- (১) বিলাবল, (২) রাগত্ৰী, (৩) দেশাখ্য,
(৪) পটগঞ্জরী ও (৫) ললিত

পঞ্চদশ পরিচ্ছেদ

॥ হিন্দোলরাগ ॥

হিন্দোলরাগ—হিন্দোলক, হিন্দোলিকা, হিন্দোলী, হিন্দোলা, হিঙোল প্রভৃতি নামে পরিচিত। মতংগ বৃহদ্বৈশিষ্ট্যে বলেছেন : “রাগাশ্চাষ্টো প্রকীর্তিতাঃ”;—আটটি রাগগীতির আশ্রয় আটটি রাগের মধ্যে হিন্দোলক অগ্রতম : “তথা হিন্দোলকঃ পরঃ”। সূত্রাং হিন্দোলক বা হিন্দোল বৈশিষ্ট্য প্রাচীন রাগ। নাট্যশাস্ত্রের তথা পৃষ্ঠীয় ২য় অঙ্কের পর যখন জাতিরাগ থেকে গ্রামরাগ ও গ্রামরাগ থেকে ভাষাভাষ্যগুলির প্রচলন হয় তখন হিন্দোলের সৃষ্টি হয়। অনেকে হিন্দোলকে অগ্রতম বসন্তোৎসব দোললীলার সংগে সম্পর্কিত করে ১৫শ-১৬শ শতাব্দীর আবির্ভাবের রাগ বলে অভিমত প্রকাশ করেন, কিন্তু তা পুরোপুরি ঠিক নয়। মতংগ হিন্দোলের পরিচয়-প্রসংগে যে মন্তব্য করেছেন—ভরত, কোহল প্রভৃতি আচার্য হিন্দোলকে ষড়্জগ্রামের অন্তর্ভুক্ত বলেছেন : “ভরতকোহলাদিভিরাচাঠৈঃ”, তাও মনে হয় যুক্তিসংগত নয়, কেননা নাট্যশাস্ত্রকার ‘মুনি’-উপাধিদারী ভরত ১৮টি জাতিরাগ ও কয়েকটি গ্রামরাগ^১ ছাড়া হিন্দোল বা মালব-কৈশিকাদি রাগের কথা উল্লেখ করেন নি,—অন্ততঃ বর্তমান কাশী, বরোদা ও কাবামালা সংস্করণের নাট্যশাস্ত্রে যা দেখা যায়। যাইহোক মতংগ হিন্দোলরাগের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

ষড়্জাংশতাসংযুক্তো দৈবতর্গভবজিতঃ ।

দৈবত্যাধীকাত্যক্তো হিন্দোলঃ প্রেক্ষকে ভবেৎ ॥

হিন্দোলকরাগ মধ্যমগ্রামের সংগে সম্পর্কিত। দৈবত ও ঋষভ-বর্জিত, সূত্রাং হিন্দোল ঐড়ব-ঐড়বজাতির রাগ। কোহলাদি প্রাচীন শাস্ত্রীদের মতে হিন্দোলের সম্পর্ক নাকি ষড়্জগ্রামের সংগে, ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস, কাকলী-নিবাদের (শুদ্ধ-নি) ব্যবহার, বীরাদি রসে লীলায়িত, তবে শৃংগারেরও সংযোগ ছিল, আর ষড়্জাদিমূর্চনা, আরোহী-বর্ণ ও প্রসঙ্গাদি-অলংকারযুক্ত ; দক্ষিণ, বার্তিক ও চিত্র কলা ও চচ্চংপুটতালের ব্যবহার ছিল। হিন্দোল বা হিন্দোলক-গ্রামরাগ থেকে বেসরি, মঞ্জরী, ছেবাটি, ষড়্জমধ্যমা ও মধুরী এই পাঁচটি ভাষাভাষ্যের সৃষ্টি ।

পার্শ্বদেব সংগীতসময়সারে ‘হিন্দোলা’-কে সংপূর্ণজাতির রাগাংগশ্রেণীর অন্তর্গত রাগ বলেছেন : “* * হিন্দোলা, শুদ্ধ-বঙালি, আম্রপঞ্চম * * ইতি দ্বাদশ রাগাংগসংপূর্ণ-রাগাঃ”। মতংগ হিন্দোলকে ঔড়বজ্রাতি বলেছেন। সংগীত-মকরন্দে ‘হিন্দোলিকা’-কে পুরুষরাগ বলে বর্ণনা করা হয়েছে। মকরন্দকার হিন্দোলের পরিবর্তে ‘হিন্দোলা’-শব্দও ব্যবহার করেছেন। নারদ (২য়) হিন্দোলিকা বা হিন্দোলের জাতি-সম্বন্ধে স্পষ্ট ক’রে কিছু বলেন নি। খৃস্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীর গুণী মন্মটাচার্য সংগীতরত্নমালায় হিন্দোলের উল্লেখ করেন নি। নাট্যালোচনেও তাই। রাজা নাগদেব দশটি ভাষারাগের পর্ষায়ে হিন্দোলা বা হিন্দোলের উল্লেখ করেছেন। সোমেশ্বরদেব বসন্তরাগের জন্তরাগ হিসাবে হিন্দোলের পরিচয় দিয়েছেন।

শাঙ্গদেব সংগীত-রত্নাকরে হিন্দোলের (তিনি ‘হিন্দোল’ ও ‘হিন্দোলক’-শব্দ ব্যবহার করেছেন) বিস্তৃত পরিচয় দিয়েছেন,

ধৈবত্যাধিকাবজ্যস্বরনামকজাতিজঃ ॥

হিন্দোলকো রি-ধ-তাক্তঃ ষড়্জজ্যাসগ্রহাংশকঃ ।

আরোহিণি প্রসন্নাগ্রে শুদ্ধমধ্যাখ্যমূর্ছনঃ ॥

কাকলীকলিতো গেয়ো বীরে রৌদ্রেঃদভূতে রসে ।

বসন্তে প্রহরে তুর্ধে মকরধ্বজবল্লভঃ ॥

সংভোগে বিনিয়োক্তব্যো বসন্তস্তত্ংসমুদ্রবঃ ।

পূর্ণস্তল্লক্ষণে দেশীহিন্দোলোহপ্যোষ কথ্যতে ॥

পাঁচটি শুদ্ধ-জাতিরাগ (ধৈবতী, আধভী প্রভৃতি) ও ষড়্জকৈশিকী (বিকৃত-জাতিরাগ) থেকে গ্রামরাগ হিন্দোল বা হিন্দোলিকার সৃষ্টি। তার ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত, সূত্রাং ঔড়ব-ঔড়বজ্রাতি। মধ্যমগ্রামের শুদ্ধমধ্যা-মূর্ছনা—‘সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা’ দ্বারা নিয়মিত। বসন্তরাগের উৎপত্তি হিন্দোলক থেকে। বসন্ত সাতটি স্বরযুক্ত সংপূর্ণজাতি ও তাতে কাকলি-নিষাদের ব্যবহার। শাঙ্গদেব রত্নাকরে মতংগের বর্ণনাকে অম্লসরণ ক’রেই হিন্দোলরাগের পরিচয় দিয়েছেন।

রাগার্ণবে গৌড়মালবের জন্তরাগ-রূপে হিন্দোলের পরিচয় আছে। ‘পঞ্চমসার-সংহিতা’-কার নারদ (৩য়) হিন্দোলকে জনকরাগ হিসাবে পরিচয় দিয়ে তার জন্তরাগ মাধবী, দীপিকা, বরাড়ী প্রভৃতির বর্ণনা করেছেন। মেঘকর্ণ (১৫০২ খৃঃ) হিন্দোলকে জনকরাগই বলেছেন। পণ্ডিত রামামতা (১৫৫০ খৃঃ) তাঁর ‘স্বরমেলকলানিধি’-গ্রন্থে হিন্দোলকে মেল (জনকরাগ) হিসাবে গ্রহণ ক’রে হিন্দোল, মার্গহিন্দোল, ভূপালি প্রভৃতিকে তা’ থেকে সৃষ্ট বলেছেন : “মেলো হিন্দোলকস্ত চ”। হিন্দোলমেলের ধৈবত

শুদ্ধ। তাকে বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে পরিবর্তিত করলে আসাবরীমেলের রূপান্তরিত হয়। রামান্যত হিন্দোলরাগের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

হিন্দোলকো রি-ধ-তাক্ত ঔড়বঃ স-গ্রহাংশকঃ ।

স-গ্রাসঃ শুভযোগেহপি স রাগঃ সার্বকালিকঃ ॥

হিন্দোল ঋষভ ও দৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। সকল সময়ে হিন্দোলরাগ আলাপ করা যেতে পারে।

পুণ্ডরীক বিটঠল সঙ্গাগচন্দ্রোদয়ে হিন্দোলকে মেলরাগ হিসাবে গ্রহণ করেছেন : “হিন্দোলরাগস্ত ভবেত্ত্ মেলঃ”। হিন্দোল, বসন্ত প্রভৃতি রাগ হিন্দোলমেলের অন্তর্গত। তিনি হিন্দোলের (রাগ) পরিচয় দিয়েছেন,

(১) শুদ্ধো স-রী শুদ্ধ-ম-পঞ্চমৌ চ

শুদ্ধস্তথা দৈবতকো যদি শ্রাং ।

গ-নী তথা ত্রিশ্রিতিকৌ ভবেতাং

তদা তু হিন্দোলকমেল উক্তঃ ॥ (হিন্দোলমেল)

(২) সাংশগ্রহাস্তো রি-প-বজ্রিতশ্চ

হিন্দোলকঃ প্রাতরুপৈতি জন্ম । (হিন্দোলরাগ)

হিন্দোল ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ, ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। রাগের বর্ণনা পণ্ডিত রামান্যতেরই মতো। পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০৯ খৃঃ) হিন্দোলকে বসন্তমেলের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। তিনি হিন্দোলকে উত্তমশ্রেণীর রাগ বলেছেন। হিন্দোলের স্বররূপ : “হিন্দোলো রি-প-হীনো মাংশঃ সান্তগ্রহঃ সদাযসি বা”। হিন্দোল ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়ব, কিন্তু তার অংশ, গ্রহ ও গ্রাস—মধ্যম, কিন্তু ষড়্জ নয়। পণ্ডিত অহোবল ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত বলেছেন, কিন্তু তাঁর মতে দৈবত-কোমল : “কোমলো দৈবতো ভবেৎ”। মনে রাখা উচিত যে, অহোবলের স্বাকৃত শুদ্ধমেল বর্তমানের কাফী-মেল। মার্গাহিন্দোল সংপূর্ণজাতির রাগ : “হিন্দোলো রি-প-যোগেন মার্গাহিন্দোলকো ভবেৎ”। বর্তমান সময়ের হিন্দোল কল্যাণমেলের অন্তর্গত।

দামোদর হিন্দোলের পরিচয় দিয়েছেন,

হিন্দোলকো রি-ধ-তাক্তঃ স-ত্রয়ো গদিতো বৃধৈঃ ।

মূর্ছনা শুদ্ধমধ্যা শ্রাদৌড়বঃ কাকলীযুক্তঃ ।

হিন্দোল ঋষভ ও দৈবত-বজ্রিত ঔড়ব-ঔড়বজ্রাতি। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। মধ্যম-গ্রামের শুদ্ধমধ্যামূর্ছনা—সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। কাকলী-নিষাদের (নি) ব্যবহার, হ্রতরাং স্বররূপ—সা গ ম প নি সা—সা নি প ম গ সা।

হিন্দোলের ধানরূপ,

নিতম্বিনী মন্দতরংগিতাস্থ

দোলায়ু খেলাস্থখমাদধানঃ ।

পর্বঃ কপোতদ্ব্যতি-কামযুক্তঃ

হিন্দোলরাগঃ কথিতো মুনীন্দ্রে ॥

নিতম্বিনী স্তম্বরী নারীরা ঈষদভাবে দোলা আন্দোলন করছে, হিন্দোল সেই দোলায় উপবেশন করে ক্রীড়া-স্থখ উপভোগ করছেন। দেহ পর্ব ও পারাবতের হায়ে লাবণ্যবিশিষ্ট। গুণীরা একেই হিন্দোলরাগ বলেন।

পণ্ডিত সোমনাথ রাগবিরোধে ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

মালামশোকচম্পককমলানামুদ্রহমাভুষঃ ।

ললনান্দোলিতদোলালোলো হিন্দোলকো গৌরঃ ॥

সংগীততরংগকার হিন্দোলের রূপ বর্ণনা করেছেন : শিব নিজের নাভিপদ্ম থেকে হিন্দোলকে সৃষ্টি করেছেন। অভিনব যুবক, মনোমোহন বেশ, স্তম্বরী যুবতিগণবেষ্টিত, রসের সাগর, তরুণী নায়িকার সংগে হাস্য-পরিহাস করছেন, প্রেমরসে উচ্ছল, নব-বসন্তের সমাগমে প্রকৃতির সবুজোজ্জ্বল সুষমা তাঁর হৃদয়ে আনন্দের কল্লোল সৃষ্টি করেছে।

॥ বর্তমান রূপ ॥

হিন্দোল কলাগমেলের অন্তর্গত। ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতি। বর্তমান হিন্দুস্তানী-পদ্ধতিতে পুণ্ডরীক বিট্ঠল, সোমনাথ, অহোবল প্রভৃতি প্রবর্তিত ‘ঋষভ-পঞ্চমহীনঃ’ ঔড়বী-নীতি অহুসৃত হয়েছে, নচেৎ মতংগ, শার্ঙ্গদেব, রামামত্য, দামোদর প্রভৃতি আচার্যরা ‘ঋষভ-দৈবতহীন’ ঔড়ব বলেছেন। অষ্টাদশ শতাব্দীর শেষভাগে অথবা উনবিংশ শতাব্দীর প্রথমভাগে বর্তমান পদ্ধতির শুদ্ধমেল হিসাবে যখন বিলাবলকে গ্রহণ করা হয় তখন প্রাচীন রাগরূপের অনেক সংস্কার সাধিত হয়। শুধু হিন্দোল নয়, অধিকাংশ রাগরূপই নতুন আকারে প্রকাশ পায়। বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি এই নতুন ধারার অমুগামী।

বর্তমান হিন্দোলের বাদী—ধৈবত ও সংবাদী—গান্ধার। উত্তরাংগপ্রধান রাগ।

তীব্র-মধ্যমের (ম) ব্যবহার। প্রাতে প্রথম প্রহরে গানের সময়। তবে হিন্দোল-রাগের লীলায়ণ বসন্তোৎসব প্রভৃতিতে চরম-উৎকর্ষ লাভ করে। আরোহণে নিষাদ বক্রভাবে ব্যবহৃত হয়। তবে নিষাদের ব্যবহার যত অল্প হয় ততই ভাল, নচেৎ সোহিনীরূপ প্রকাশ পেতে পারে। অনেক বিশেষজ্ঞের অভিমত যে, হিন্দোলের আরোহণে

ও অবরোহণে স্বরগুলি পরস্পর বক্রভাবে অর্থাৎ ক্ষুদ্র গমকের আকারে সম্পৃক্ত হ'য়ে প্রকাশ পায়, যেমন—স গ ম ধ নি সা°—সা° নি ধ ম গ সা। হিন্দোল গম্ভীর প্রকৃতির রাগ। বীর, রোদ্র ও অদ্ভুত রসের সংগে আদিরস শৃংগার বা পরবর্তী শাস্তরসের বিকাশ থাকে। কারু মতে বসন্ত, কৌশিক ও পঞ্চম, আবার কারু কারু মতে বসন্ত, ললিত ও পঞ্চমের সংমিশ্রণে হিন্দোলের সৃষ্টি। সংগীততরংগকার রাধামোহন সেন ভৈরব, লয়লাবতী (লীলাবতী তথা ললিত ?), পুরিয়া ও পঞ্চমের মিশ্রণে সৃষ্ট বলেছেন। অনেকে আবার আরোহণে ঋষভের সামান্য স্পর্শ ও শুদ্ধ-মধ্যমের ব্যবহার করেন।

আরোহণ—সা গ, ম ধ নি ধ, সা°,
 অবরোহণ—সা°, নি ধ, ম গ, সা।
 পকড়— সা গ, ম ধ নি ধ ম গ, সা।

॥ বিস্তার ॥

I গ, সা, ধু সা, গ, মগ, মধনিধ মগ সা | গ, সা, ধু, মধুসা, গমগসা, নিধমগ,
 মগ সা | সা নি ধু, মধু সা, গ সা, সাগমগ সা, ধা মগমগ সা, নিধমগ,
 মগ মগ সা |
 II মধসা°, সা°, ধসা°, গমগসা, সা°ধ, গমধসা°, মধমগ সা, সাসা গগ মম ধধ মধসা°,
 সা°ধমগ মগ, সা |

প্রক্কেয় হৃদদর্শনাচাৰ্য 'সংগীতহৃদদর্শন'-গ্রন্থে উল্লেখ করেছেন : 'ধৈবতপর যড়জকৌ মীড়কৌ যহ বহত চাহতা হৈ। উস্তাদ লোগ ইসমে জরাসা উত্তরা (শুদ্ধ) মধ্যম ভী লগাদেতে হৈ'। তিনি স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন—সা নি°সা নি°ধু সা গম গসা নিধ ম গ সা | গগ মধ সা° নিসা° নি গ°সা° নি ধ ম গ মধ মগ সা ইত্যাদি।

(ক) ॥ বিলাবল ॥

'বিলাবল'-রাগ (বা রাগিণী) বেলাবলী, বেলউলী, বিলাবলী, বেলোয়াড়ী, প্রভৃতি নামে পরিচিত। বিলাবলরাগটির প্রচলন সম্ভবতঃ ষষ্ঠ শতাব্দীর গোড়ার দিকে ছিল না,

কেননা খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দের প্রামাণিক সংগীতগ্রন্থ বৃহদ্দেশীতে মতংগ এর নাম উল্লেখ করেন নি। এই রাগটির প্রথম নিদর্শন পাই ৭ম-৯ম বা ৯ম-১১শ শতাব্দীর সমাজে তথা পার্শ্বদেবের সংগীতসময়গারে। পার্শ্বদেব ভাষাংগশ্রেণীর মধ্যে আন্বালী, ফলমঞ্জরী, ললিতা, কৈশিকী প্রভৃতি রাগের সংগে ‘বেলাউলি’ তথা বিলাবলের নামোল্লেখ করেছেন। পার্শ্বদেব বেলাউলি বা বিলাবলের স্বররূপের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

ককুভপ্রভবা ভাষা যা প্রোক্তা ভোগবর্ধনী ॥

বেলাউলী তদংগং স্রাং পরিপূর্ণমস্বর।

দৈবতাংশগ্রহণাসা দ-তারা মন্ত্রমধ্যমা ॥

যড়জেন কম্পিতা সেয়ং বিপ্রলম্ভে নিযুজ্যতে।

‘বেলাউলী’ (পার্শ্বদেব ঈ ও ঙ্গ—হ’রকম বানানই গ্রহণ করেছেন) গ্রামরাগ ককুভের যে ভাষারাগ ভোগবর্ধনী তার অংগ তথা ভোগবর্ধনী থেকে সৃষ্ট। সংপূর্ণজ্ঞাতি ও এতে কোন বিকৃত স্বরের ব্যবহার নাই। দৈবত—অংশ (বাদী), গ্রহ ও গ্রাস। মন্ত্রের (খাদের) মধ্যম ও তারার (চড়ার) দৈবত পর্যন্ত রাগের বিকাশ। যড়জস্বর কম্পন-যুক্ত। বিপ্রলম্ভ-নাট্যিকার ভাব। এখানে লক্ষ্য করার বিষয় যে, তদানীন্তন সমাজে (৭ম থেকে ১১শ শতাব্দী ?) রস-লালিত্য ও ভাব-মাধুর্যকে বাদ দিয়ে রাগের অতুশীলন কোন প্রকারে সার্থক ছিল না। রাগকে প্রাণবান করতে এবং শিল্পী ও শ্রোতার প্রাণে প্রেরণা ও ভাবের উদ্দীপনা জাগাতে রসশাস্ত্রজ্ঞানের একান্ত প্রয়োজনীয় ছিল। পার্শ্বদেব ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতিররাগ ‘প্রতাপ-বিলাবল’-এরও নিদর্শন দিয়েছেন।

সংগীত-মকরন্দকার নারদ (২য়) ভূপালরাগের পত্নী (জগ্গরাগ) হিসাবে বিলাবল (নারদ ‘বেলাবলি’ বানান ব্যবহার করেছেন) ও বহুলী এই দু’টি রাগিণীর (মকরন্দকার নারদ রাগ-রাগিণী তথা পতি-পত্নী-পুত্র-বর্গীকরণ স্বীকার করেছেন) উল্লেখ করেছেন। এটি গেল প্রথম পর্ধ্যের উল্লেখ। রাগ-পরিচিতির দ্বিতীয় পর্ধ্যে তিনি বিলাবলের কোন নাম উল্লেখ করেন নি। অবশ্য রাগনামের পর্ধ্যে তিনি বলেছেন : “বেলাবলী ছায়ানাটী রাগরংগস্তথৈব চ”। তিনি বিলাবলকে ঔড়বজ্রাতির অন্তর্ভুক্ত করেছেন : “বেলাবল্যোড়বঃ স্রান্তু গাদিবজ্রৌ স-রীষরৌ”। বিলাবল ইত্যাদি ঔড়বজ্রাতির রাগ—গ্রামশাস্তিকরণ প্রভৃতি মাস্কলিক কর্মে গান করা হ’ত।

১১শ-১২শ শতাব্দীর গুলী মন্মটচাৰ্য সংগীতরত্নমালায় কর্ণাটরাগের চতুর্থ জগ্গরাগ হিসাবে বিলাবলের (তিনিও এই নাম ব্যবহার করেছেন) নামোল্লেখ করেছেন। নাট্যালোচনে বিলাবল শুক্লরাগ। রাজা নাগদেব ভরতভাষ্যে বিলাবলের নামোল্লেখ করেন নি এবং উল্লেখ না করাই স্বাভাবিক। রাজা সোমেশ্বরদেবও মানসোল্লাসে বিলাবলের পরিচয় দেন নি।

শাঙ্গদেব সংগীত-রত্নাকরে বিলাবলের পরিচয় দিয়েছেন অনেকটা পার্শ্বদেবকে অমুসরণ ক'রে। পার্শ্বদেব-বর্ণিত রাগলক্ষণকে অমুসরণ ক'রে তিনি বলেছেন ককুভরাগ থেকে বিকশিত ভোগবর্ধনী বিলাবলের (শাঙ্গদেব 'বেলাবলী'-শব্দই ব্যবহার করেছেন) জনকরাগ। তিনি বিলাবলের পরিচয় দিয়েছেন,

তজ্জা বেলাবলী তার-ধা গ-মস্ত্রা সমস্বরা।

ধাশ্রুস্তাংশা কম্প্র-ষড়্জা বিপ্রলম্ভে হরিপ্রিয়া ॥

'তজ্জা' তথা ভোগবর্ধনীরাগ থেকে বিলাবল সৃষ্ট। ধৈবত—অংশ ও গ্রাস; তারার ধৈবত ও মস্ত্রের তথা উদারার গান্ধার (পার্শ্বদেব গান্ধারের স্থানে মধ্যম বলেছেন, এতে পাঠ অন্তর্ভুক্ত কিনা বলা কঠিন) পর্যন্ত রাগের বিকাশ বা বিস্তৃতি। ষড়্জ কম্পনযুক্ত। বিপ্রলম্ভ-নাট্যিকার ভাব। বিলাবলের অংগ বা ভামারাগ (উপাংগরাগ) আবার চারটি—তুচ্ছাশ, খম্বাবতী, ছায়াবেলাবলী ও প্রতাপপূর্বা। ছায়াবেলাবলীর রূপ সম্বন্ধে শাঙ্গদেব বলেছেন তা' বিলাবলেরই রূপের মতো: "ছায়াবেলাবলী বেলাবলীবৎ-কম্প্র মস্ত্র-মা"।

রাগার্ণবে বিলাবলের উল্লেখ নাই। খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দীর 'পঞ্চমসংহিতা'-য় নারদ (৩য়) মন্ত্রারের জন্তরাগ হিসাবে বিলাবলের নামোল্লেখ করেছেন। কল্লিনাথ (১৪৬০ খৃ) নিজস্ব মতের পরিচয় দিতে গিয়ে ভৈরবরাগের জন্তরাগ হিসাবে বিলাবলের পরিচয় দিয়েছেন। মেঘকর্ণ 'রাগমালা'-গ্রন্থে বিলাবলকে ভৈরবের পত্নী (রাগিণী) বলেছেন। মেঘকর্ণও রাগ-রাগিণী-পুত্র-বর্গীকরণ স্বীকার করতেন। মেঘকর্ণের রাগমালা রচিত হয় আনুমানিক ১৬শ শতাব্দীতে (১৫০৯খৃ)।

পণ্ডিত রামামতা (১৫৫০ খৃ) বিলাবলকে শ্রীরাগমেলের অন্তর্ভুক্ত বলেছেন: "শ্রীরাগো ভৈরবী গৌলী ধন্যাসী শুদ্ধভৈরবী, বেলাবলী মালবশ্রী" প্রভৃতি। রামামত্যের মতে বিলাবল মধ্যমশ্রেণীর রাগ।

বিলাবল বা বেলাবলীর রূপ,

পূর্ণো বেলাবলীরাগো ধ-গ্রাসস্ত চ ধ-গ্রহঃ।

কটিন্দি রি-পাভ্যাং ন্যানং স্তাদবরোহে প্রভাতজঃ ॥

বিলাবল সংপূর্ণজাতির রাগ। ধৈবত—গ্রাস ও গ্রহ। কেহ কেহ অবরোহে ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত বলেন। সঙ্গাগচন্দ্রোদয়ে পুণ্ডরীক বিটুঠল রামামত্যের শেষোক্ত মতের পরিপোষক হিসাবে বিলাবলকে ঔড়ব বলেছেন: "ধাংশগ্রহাস্তা রি-প-বর্জিতা বা বেলাবলী প্রাতরসাবভীষ্টা"। এই 'বা'-শব্দ ব্যবহার করার জন্ত তিনি সংপূর্ণজাতির বিলাবলও স্বীকার করতেন (alternatively) বোঝা যায়। পণ্ডিত সোমনাথ রামামত্যের মতো বিলাবলকে মধ্যমশ্রেণীর রাগ বলেছেন।

পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে বিলাবলকে ঔড়ব-ষাড়বজ্ঞাতির রাগ বলেছেন। তাঁর বর্ণিত রাগরূপ,

বেলাবল্যাং গ-নী তীত্রৌ মূর্ছনা চাভিরুদগতা।

আরোহে ম-নি-হ্রীনায়ামংশঃ ষড়্জোবৃদৈঃ স্মৃতঃ।

অবরোহে গ-বর্জায়াং কচিদগাঙ্কারমূর্ছনা ॥

গাঙ্কার ও নিষাদ তীত্র (শুদ্ধ)। আরোহণে মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত এবং অবরোহণে গাঙ্কার-বর্জিত—উড়ব-ষাড়ব। ষড়্জগ্রামের অভিরুদগতামূর্ছনা—রি গু মু পু দু নি সা—সা নি দু পু মু গু রি। স্মৃতরাং বিলাবলের আরোহণ ও অবরোহণ—সা রি গ প দ সা°—সা° নি দ প ম রি সা (অহোবলের মতে সম্পূর্ণ নয়)। ষড়্জ—অংশ (স্মৃতরাং সংবাদী—পঞ্চম)। অনেকে গাঙ্কারমূর্ছনা=হরিণাশ্বামূর্ছনার দ্বারা বিলাবল নিয়মিত বলেন। হরিণাশ্বা মধ্যমগ্রামের মূর্ছনা—গ ম প দ নি সা° রি°—রি° সা° নি দ প ম গ। বিলাবলও শ্রেণীভেদে অনেক রকমের : আলহৈয়া-বিলাবল, শুক্ক-বিলাবল, নট-বিলাবল, ইম্নি বা ইমন-বিলাবল প্রভৃতি। ভাবভট্ট অনুপসংগীত-রত্নাকরে ১৬ রকম বিলাবলের নামোল্লেখ করেছেন।

দামোদর সংগীতদর্পণে বিলাবলকে (ইনি 'বেলাবলী'-শব্দটী ব্যবহার করেছেন) সম্পূর্ণজ্ঞাতির রাগ বলেছেন। তাঁর মতে রাগরূপ,

দৈবতাংশগ্রহণাসা পূর্ণা বেলাবলী মতা।

পৌরবীমূর্ছনা জ্যেয়া রসে বীর প্রযুক্তাতে ॥

বিলাবলের দৈবত—অংশ (বাদী), গ্রহ ও গ্রাস। সম্পূর্ণজ্ঞাতি। মধ্যমগ্রামের পৌরবীমূর্ছনা—ধু নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধু। রাগ বীররসে লীলায়িত।

দামোদর বিলাবলের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

সংকেতদীক্ষাং দয়িতে চ দবা

বিতম্বতী ভূষণমংগকেষু।

মুহুঃ স্মরন্তী স্মরমিষ্টদেবং

বেলাবলী নীলসরোজকাস্তিঃ ॥

সোমনাথ রাগবিবোধে ধ্যানরূপের উল্লেখ করেছেন,

বেলাবলী বিনীলা তালীবনচারিণী তরলহারা।

তরুণাশ্বেষণকরুণং কল্পতলতন্দলাভরণম্ ॥

রাগতরংগিণীকার বলেছেন : বিলাবলের কোমল শরীর, শ্রামা, বাসকসজ্জাবেশ,

নায়কের অভিনয় দর্শনের জন্য তিনি ব্যাকুলা ও ভাবাবিষ্টা। তাঁর কৃষ্ণকেশদাম অঙ্কুরে সিন্ধু ও ললাটে তিলক শোভিত।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বিলাবল বিলাবলমেলের (বা খাট কিংবা ঠাট) অন্তর্গত। সংপূর্ণ-সংপূর্ণজাতির রাগ। এতে শুদ্ধস্বরের ব্যবহার। বাদী—ধৈবত (কারু কারু মতে পঞ্চম) ও সংবাদী—গান্ধার। প্রাতে প্রথম প্রহরে গানের সময়। নিষাদ ও গান্ধার বক্রভাবে ব্যবহৃত হয়। কোমলনিষাদের ব্যবহার হ'লে আল্‌হৈয়া-বিলাবলের রূপ প্রকাশ পায়। শুদ্ধ-বিলাবল ও আল্‌হৈয়া-বিলাবলের রূপ ও বিস্তার প্রায় একই বকমের, উভয়ের মধ্যে পার্থক্য কেবল অবরোহণে নিষাদের ব্যবহারে : শুদ্ধ-বিলাবলে শুদ্ধ-নিষাদ ও আল্‌হৈয়া-বিলাবলে কখনো কখনো কোমল-নিষাদের ব্যবহার হয় : “গল্‌হৈয়া দ-গ-সংবাদোহবরোহে মূহ-নিঃ কচিং”।

১ ॥ শুদ্ধ-বিলাবল ॥

আরোহণ—সা রি গ ম প ধ নি, সা°,

অবরোহণ—সা° নি ধ প ম গ রি, সা

২ ॥ আল্‌হৈয়া-বিলাবল ॥

আরোহণ—সা রি, গরি, গপ, ধ, নিধ, নি সা°,

অবরোহণ—সা° নি ধ প, ধনিধপ, মগ, মরি, সা।

পকড়—গরি, গপ, ধ, নিসা°।

॥ বিস্তার ॥

I সা গ রি সা, সা ণিধু ণিধু পু, দূসা, রিসা গ, মপমগ, মরি সা।

সা নিধু, নিধুপু সা, সারি সা, সারিগমরি সা, গ প ধনি ধপ

(=আল্‌হৈয়ার রূপ), মপ, মগ, মরি গমপ, মগ মরি সা। সা গ মরি সারি, সা ধ পু ধ সা, গ ; গমগ গমধ প, মগ সা°, নিধ প, মগ মরি,

গমধ প, মগ মরি সা।

II পপ ধ নি সা°, সা°রি°সা°, সা°রি°গ°ম° রি°সা, গ°ম°রি°রি°সা° রি°সা, সা° নিধ প, ধনিসা°, নিধ প, ধ মগ, প°গ° ম°রি° সা°, রি°সা° নিধ প, ধ মগ মরি, গমপ মগ প মগ, মরি সা।

॥ বিলাবল-বৈচিত্র্য ॥

(১) ইমনী বা ইমন-বিলাবল :

বাদী—ষড়্জ ও সংবাদী—পঞ্চম । রূপ—সা রিগ, বিসা, নিধনি, ধুপধনিসা,

গ, মগ, পমপ গমগরি, গরিসা । সারিগ, মগ, পমধপ, গমগরি, গরি সা ।

(২) দেবগিরি-বিলাবল :

বাদী—ষড়্জ, কারু কারু মতে দৈবত । রূপ—নিসা, ধূনিধুসা, রিগ, মগ প, মগ,

গরি সা । সা, ধূনি ধুসা, রিগ গগ গরি সা, সাগ প, ধনিপ, মগ মরি সা

(অনেক অবরোহণে পৈবত হ'য়ে কোমল-নিষাদ স্পর্শ করেন—সা^১ দ নি প অথবা
প নিধ নিধ মপম গরি সা) ।

(৩) শুক্ল-বিলাবল :

বাদী—মধ্যম ও সংবাদী—ষড়্জ । রূপ—সা গ, গম, মপম রি প, মপধনি, গ,

গম, মপ ধনিধপ মগ, মরি সা ।

(৪) নট-বিলাবল :

বাদী—মধ্যম, সংবাদী—ষড়্জ । রূপ—সা গ, গম ম, মপ মগ, মরি নিধপ ম,

পমগ, রি, গ, গমপ, মপ, মগ, মরি সা ।

অনেকের মতে দেবগিরি, সরূপদী, ককুভা, বিহাগ, শংকরা প্রভৃতি বিলাবল-
শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত । শুক্ল-বিলাবলী সম্বন্ধে হৃদর্শনাচার্য 'সংগীতহৃদর্শনে' বিলাবল
উভয় মধ্যমের ব্যবহার, অর্থাৎ কেবল অবরোহণে অল্ল তীব্র বা কড়ি-মধ্যমের (ম)
ব্যবহার হ'তে পারে । আরোহণে শুক্ল-মধ্যম ।

(খ) ॥ রামকেশী ॥

রামকেশীরাগ রামকুতি, রামকুতী, রামকলি, রামকিরী, রামক্ৰী, রামক্ৰি, রামক্ৰিয়া
প্রভৃতি নামে প্রচলিত । পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারে উপাংগ-রাগশ্রেণীর মধ্যে
ঋষভ-বর্জিত ষাড়ব 'রামক্ৰি'-রাগের উল্লেখ পাই : "মহারাত্রি গুর্জরি * * রামক্ৰি ইতি

চত্বারো রাগাঃ রি-হীনাঃ”। পার্শ্বদেব রামকেলীর ‘রামকৃতি’ নামেরও ব্যবহার করেছেন। তিনি রামকেলীর পরিচয় দিয়েছেন,

টঙ্করাগোদ্বভা ভাষা যোক্তা কৌলাহলাখয়া ।

ততুপাংগং রামকৃতিঃ ষড়্জজ্ঞাসোপশোভিতা ।

মধ্যমাংশা প-হীনা চ রসে বীরে নিযুক্তাতে ॥

‘টঙ্ক’-গ্রামরাগের ভাষারাগ কোলাহলা বা কোলাহলী থেকে রামকৃতি—রামক্ৰি বা রামকেলীর সৃষ্টি (উপ + অংগ)। ষড়্জ—জ্ঞাস, মধ্যম—অংশ বা বাদী, পঞ্চম-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতি ও বীররসে লীলায়িত। এখানে উল্লেখযোগ্য যে, পার্শ্বদেব পূর্বে ‘রি-হীনাঃ’ তথা ঋষভ-বজ্রিত ষাড়ব ও আবার রাগগুলির পরিচয় প্রসঙ্গে পরে ‘প-হীনা’—পঞ্চম-বজ্রিত ষাড়ব বলেছেন, কিন্তু দু’টি সিদ্ধান্তের কোনটি ঠিক অথবা মতাস্থরে বা বিকল্পে দু’টিই প্রচলিত কিনা সে’ সম্বন্ধে তিনি কোন কথাই বলেন নি।

রামকেলীর প্রাচীন নাম ‘রামক্ৰী’ বা ‘রামকৃতি’। রামক্ৰী, গুণক্ৰী, গোণক্ৰী প্রভৃতি রাগিণীদের নামের রহস্য সম্বন্ধে শৃঙ্গদশী অধ্যাপক শ্রীঅর্জুনেরাম গঙ্গোপাধ্যায় বলেছেন : “যে কয়টি রাগিণীর নামে রাগ-রাগিণীর বিভাগ ও বর্গীকরণের ইতিহাসের চিহ্ন বিদ্যমান আছে তাহার মধ্যে নিম্নলিখিত রাগিণী সুপরিচিত—(১) রাম-কৃতি, (২) গৌর-কৃতি, (৩) দেব-কৃতি, (৪) ভোম্ব-কৃতি। শেষ রাগিণীটি এখনো কীর্তনগানে প্রযুক্ত হয়। ইহাদের পূর্বাবস্থার নাম ছিল—রামক্রিয়া বা রামক্ৰী, গোড় (গোণ্ড)-ক্রিয়া বা গোণ্ডক্ৰী, দেব-ক্রিয়া বা দেবক্ৰী, ভোমক্রিয়া বা ভোম্বক্ৰী। এইরূপ নামধারী আরও কয়েকটি রাগিণী ছিল, এখন তাহার প্রচার অভাবে লুপ্ত হইয়াছে। তাহাদের নাম : (১) ভাবক্ৰী, (২) স্বভাবক্ৰী, (৩) শিবক্ৰী, (৪) মরুৎক্ৰী, (৫) ত্রিনেত্রক্ৰী, (৬) কুমুদক্ৰী, (৭) দম্বক্ৰী, (৮) ওজক্ৰী, (৯) ইন্দ্রক্ৰী, (১০) নামক্ৰী, (১১) ধ্বজক্ৰী, (১২) বিপ্রায়ক্ৰী। পূর্বে নূতন রাগ উৎপন্ন হইলে তাহাকে রাগিণীর পর্যায়ে না বসাইয়া রাগাংগ, ক্রিয়াংগ, ভাষাংগ এবং উপাংগ এই পর্যায়ে বসাইয়া নূতন রাগাদির বর্গীকরণ হইত। সুতরাং যে সব রাগিণীর পশ্চাতে ‘ক্রিয়া’, ‘কৃতি’ বা ‘ক্ৰী’ এইরূপ পদাংশ (suffix) দেখিতে পাওয়া যায় সেই সব রাগিণী পুরাকালে ‘ক্রিয়াংগ’ রাগ বলিয়া বিভক্ত ও পর্যায়ভুক্ত ছিল। পার্শ্বদেবও এ’কথা স্বীকার করিয়াছেন। তিনি ক্রিয়াংগ-রাগের পর্যায়ে দেবক্ৰি, ত্রিনেত্রক্ৰি, স্বভাবক্ৰী (‘ক্ৰী’—কোথাও ‘ই’, কোথাও ‘ঈ’) রাগগুলির নামোল্লেখ করিয়াছেন। চলিতভাষায় রামক্ৰী—রামকিরী, গোণ্ডক্ৰী—গোণ্ডকিরী (গোড়করী), দেবক্ৰী—দেবাকিরী (দেবগিরী নয়) ইত্যাদি নামে গায়কদের মুখে প্রসিদ্ধ হইয়াছে”।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) প্রাতঃকালের রাগ হিসাবে ‘রামকৃতী’-র নামোল্লেখ করেছেন : “তথা রামকৃতী রঞ্জী” প্রভৃতি। রামকেলীকে নারদ ‘রামক্ৰিয়া’ নামেও অভিহিত করেছেন। রামকেলীর পরিচয় : “রামক্ৰিয়া শুক্লসংজ্ঞা সঘড়্জাদিরূদাহতঃ”। রামকেলীকে নারদ সম্পূর্ণজাতির ও তার ষড়্জাদি স্বর শুক্ল বলেছেন : “সম্পূর্ণরাগো দেশাক্ষী * * রামক্ৰিয়া * *”। কিন্তু পুনরায় ‘অথ ঔড়বরাগগ্রহস্বরাঃ’-পর্ষায়ে রামকেলীকে ঔড়ব বলেছেন : “রামকৃত্যোড়বঃ শ্রান্তু গাদির্বজ্যো রি-দৌ-স্বরৌ”, অর্থাৎ রামক্ৰী ঋষভ-ধৈবত-বর্জিত ঔড়বজাতির রাগ। মতভেদের যখন অন্ত নাই তখন মন্তব্য না করাই সমীচীন। মন্যটাচার্য (১১শ-১২শ শতাব্দী) সংগীতরত্নামালায় ‘রামকিরী’ বা রামকেলিকে দেশাখরাগের জ্ঞরাগ বলেছেন। ‘নাট্যালোচন’-গ্রন্থে ‘রামকিরী’ সালংক তথা মিশ্ররাগ। আনুমানিক ১২শ-১৩শ শতাব্দীর রাজা সোমেশ্বরদেব মানসোল্লাসে ভৈরবরাগের জ্ঞরাগ হিসাবে ‘রামকিরী’-র পরিচয় দিয়েছেন।

শাঙ্গদেব ‘রামকৃতি’-শব্দ ব্যবহার করেছেন ও তার পারিচয় দিয়েছেন,

আপঞ্চমং তারমন্দ্রা ষড়্জাত্যাংগশকগ্রহা।

রি-ষড়্জাভ্যধিকা ধীরৈরেষা রামকৃতির্মতা ॥

ষড়্জ থেকে আরম্ভ করে পঞ্চম তথা ‘সা রি গ ম প’ এই পাঁচটি স্বরের বিষ্ঠাস হয় মন্দ্র (পাদ) ও তার (চড়) সপ্তক পর্যন্ত। ঋষভ ও ষড়্জের ব্যবহার অধিক। স্থির ধীর ও শান্ত ভাবের রাগ। নারদের (৩য়) পঞ্চমসারসংহিতায় ‘রামকিরী’ মালবরাগের পত্নী (রাগিণী)।

পণ্ডিত বামামতা স্বরমেলকলানিপিতে ‘শুক্লরামক্ৰিয়া’-মেলের পরিচয় দিয়েছেন। এই মেলে ‘সা রি প ধ’ শুক্ল, বিকৃত বা চ্যুত পঞ্চম-মধ্যম ও চ্যুত মধ্যম-গান্ধার প্রভৃতির ব্যবহার। শুক্লরামক্ৰিয়া-রাগ এই মেলের অন্তর্গত। এই রাগের পরিচয়,

শুক্লরামক্ৰিয়ারাগঃ সম্পূর্ণঃ স-গ্রহোহপি চ।

ষড়্জাংশগাসসংযুক্তো গেষো মধ্যান্দিনাংপরম্ ॥

শুক্লরামক্ৰী সম্পূর্ণজাতির রাগ। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গাস। পুণ্ডরীক বিট্টল ‘সগ্রাগচন্দ্রোদয়’-গ্রন্থে বলেছেন : “সাংশগ্রহঃ সান্তযুতশ পূর্ণো বিশুদ্ধ-রামক্ৰ্যাভিধো দিনস্ত মধ্যাংপরং গীযত * *”।

পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজাতে ‘রামকরী’ তথা রামকেলীর যে পরিচয় দিয়েছেন তা’ অনেকটা বর্তমান (হিন্দুস্তানীপদ্ধতির) রূপের সংগে মেলে। রামকেলীর পরিচয়,

রি-কোমলা গ-তীত্রা যা ম-তীত্রতরসংযুতা।

ধ-কোমলা নি-তীত্রা চ খ্যাতা রামকরীতি সা।

আরোহে ম-নি-বর্জ্ঞা শ্রাং পাংশা ধৈবতমূর্ছনা ॥

ঋষভ ও ধৈবত কোমল (রি ধ), তীব্রতম-মধ্যম এবং তীব্র-গাঙ্কার ও নিষাদের ব্যবহার । আরোহণে মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত, স্ততরাং ঔড়ব-সংপূর্ণজাতি । অংশ—পঞ্চম (স্ততরাং সংবাদী—ষড়্জ) । ধৈবত তথা উত্তরারত। কিংবা পৌরবীমূর্চনা—ধ নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধ । প্রাতঃকালে গান করার নিয়ম ।

অহোবল নাদরামক্ৰিয়া-রাগেরও পরিচয় দিয়েছেন । রামকরী ও রামক্ৰিয়া একই । নাদরামক্ৰিয়া গৌরীমেলের (বর্তমান পদ্ধতির ঋষভ-ধৈবত কোমলযুক্ত ভৈরবমেলের) অন্তর্গত । ষড়্জ—গ্রহ ও নিষাদ—হ্রাস । আরোহণে গাঙ্কার-বর্জিত, স্ততরাং ষড়ব-সংপূর্ণজাতি । প্রথম প্রহরের পরে গানের নিয়ম । রাগবিবোধে পণ্ডিত সোমনাথ ‘নাদরামক্ৰী’-কে পূর্ণজাতির রাগ বলেছেন ।

পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ) রামক্ৰীকে সংপূর্ণজাতির রাগ বলেছেন : “সংপূর্ণা রামক্ৰীঃ” । ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও হ্রাস । মতান্তরে, অর্থাৎ কারু কারু মতে গাঙ্কার—অংশ, গ্রহ ও হ্রাস । সকল সময়ের জন্য এই রাগ আলাপ করা যায় । এই রাগ মালব-গৌড়মেলের অন্তর্গত : “সাংশাস্তাদি সদাপি গাংশাস্তা” ।

সংগীতদর্পণে পণ্ডিত দামোদর ‘রামকিরী’-র স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন,

ষড়্জগ্রহাংশকহ্রাসা পূর্ণা রামকিরী তথা ।

মূর্চনা প্রথমা জ্যেষ্ঠা করুণে সা প্রযুক্তাতে ॥

রি-ধ-ত্যক্তাথবা প্রোক্তা কৈশিৎ পঞ্চমবর্জিতা ।

ত্রিবিধা সা সমুদ্ভিষ্টা সংপূর্ণা ষাড়বোড়বা ॥

দামোদর নিজের ও অপরের এই উভয় মতের পরিচয় দিয়েছেন । রামকিরী তথা রামকেলী সংপূর্ণজাতির রাগ । ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও হ্রাস । উত্তরমঙ্গামূর্চনা—সা রি গ ম প ধ নি—সা° নি ধ প ম গ রি । রামকেলী করুণরসে লীলায়িত (এখানে বৃক্তে হবে অপরাপর রসের লীলায়ন থাকলেও করুণরসের প্রভাবই অধিক) । মতান্তরে ঋষভ-ধৈবত-বর্জিত, স্ততরাং ঔড়ব-ঔড়বজাতি । অনেকের মতে পঞ্চম-বর্জিত ষাড়ব-ষাড়বজাতি ।

রামকেলীর ধ্যানরূপ যেমন,

হেমপ্রভা ভাস্বরভূষণা চ

নীলং নিচোলং বপুযা বহন্তী ।

কান্তে সমীপে কমনীয়কণ্ঠা

মনোরমতা রামকিরী মতেষম্ ॥

সোমনাথ রাগবিবোধে রামকী বা রামকেলীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

কাঞ্চন-বিভাতি-ভাস্বরভূষা নীলাংশুকাধিকং রম্যা ।

রামকুতিরহুবদন্তী স্নদতী দয়তেহস্থিকে যাতে ॥

সংগীততরংগকার রাধামোহন বর্ণনা করেছেন : রামকেলী বা রামকিরি কনকবর্ণাভা । কেশরাশিতে অঙ্কচন্দন লিপ্ত, সর্বাংগ এত কোমল যে, কমলিনীও লজ্জায় অবনত । সর্বশরীরে বিচিত্র আভরণ, ললাটে চন্দ্রশোভিত এবং নায়কের সম্মুখে উপবেশন ক'রে তিনি বীণা বাজাচ্ছেন ।

॥ বর্তমান রূপ ॥

রামকেলী ভৈরবমেলের অন্তর্গত । এই রাগের রূপ দু'তিন রকমের ; (১) আরোহণে মধ্যম ও নিষাদ-বজ্রিত, স্তত্রাং ঔড়ব-ঔড়বজ্জাতি, (২) সংপূর্ণজ্জাতি এবং (৩) উভয় (শুদ্ধ ও তীব্র) মধ্যম ও উভয় (শুদ্ধ ও কোমল) নিষাদযুক্ত । রামকেলীরাগে প্রাচীন ঋপদগানে তীব্র তথা কড়ি-মধ্যমযুক্ত রূপ মোটেই দেখা যায় না, বরং খেয়ালগানেই এ'রূপের স্পষ্ট বিকাশ দেখা যায়, স্তত্রাং রামকেলীতে তীব্র বা কড়ি-মধ্যমের ব্যবহার সম্ভবতঃ পরবর্তীকালে হয়েছিল । রামকেলীর বাদী—ধৈবত ও কারু কারু মতে পঞ্চম ও সংবাদী—ঋষভ । দু'টি মধ্যম ও দু'টি নিষাদযুক্ত রামকেলীর বিকাশে পঞ্চমকেই বাদী হিসাবে গণ্য করা সমীচীন । ধৈবত ও নিষাদ আন্দোলিত, তবে ভৈরবরাগে ধৈবত ও নিষাদের আন্দোলন আরো অধিক । রামকেলীর রূপে দু'রকম গাঙ্কারেরও (গ গ) ব্যবহার ছিল, কিন্তু সে'ধরণের রূপের প্রচলন আজকাল দেখা যায় না । সংগীতদর্পণকার বলেন রামকেলী ভৈরবী, গুজরী ও তোড়ীর সংমিশ্রণে সৃষ্টি ।

আরোহণ—সা গ ম প ধ নি, সা^০,

অবরোহণ—সা^০ নি ধ, প, ম প ধ নি ধ প গ, ম রি সা (এতে উভয় মধ্যম ও নিষাদের ব্যবহার) ।

পকড়—ধ প, ম প, ধ নি ধ প গ, ম রি সা

॥ বিস্তার ॥

I সাগ, মপ পধ প গ ম, ধি প গ, মপ গমগ, রি সা, ^২গ মপ । সা, ধ সা

রি সা, ^২গ মপ, গমগ, রি সা, নি ধ প গ, মপ, গমগ, রি সা, ^২গ মপ ।

II প প ধ ধসা° নিসা°, নি নিধ সা°, নিসা° রি° সা° নিসা°, ধ প,

ম মপ, পধ সা°, ধনিপধ মপ ম, গম রি, গমপ, মরি সা । সা° রি°সা°,

গ° ম° রি° সা°, ম° গ° প° ম° প°, ম° প°, ম° রি° সা°, ধ নিসা° রি° সা°,

নিসা°, ধ নি ধ প, মপ গমপ, ম° রি° সা°, নিপধ মপ ম, গম রি সা ।

পণ্ডিত সূদর্শনাচার্য্য ক্রপদী ও খেয়ালীদের জ্ঞাত পৃথক পৃথক রূপের কথা উল্লেখ করেছেন (সংগীতসূদর্শন, পৃ° ৬৭—৬৫)। খেয়াল-রূপের প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন : “খালিয়োকী রামকলীমে ঋষভ মধ্যম দৈবত যে উতরে ঔর গান্ধার নিষাদ যে চড়ে লগতে হৈ যহী বিশেষ ভেদ হৈ ঔর ইসকে আরোহর্মে কভী কভী ঋষভ ছুটভী জাতাই। * * দোনাঁ হী রামকলীষোমে গান্ধার তথা দৈবত প্রধান হৈ”।

(গ) ॥ দেশাখ্য ॥

দেশাখ্যরাগ দেশাখ, দেশাখ্যা, দেশাফী, দেবশাখ, দেওসাখ প্রভৃতি নামে প্রচলিত। মতংগের বৃহদ্দেশীতে দেশাখ্যরাগের উল্লেখ পাওয়া যায় না, এর নিদর্শন পাওয়া যায় পার্শ্বদেবের ‘সংগীতসময়সার’-গ্রন্থে। এ’ থেকে বোঝা যায়, খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়া থেকে অন্ততঃ খৃষ্টীয় ৭ম কিংবা ৯ম শতাব্দীর সমাজে সম্ভবতঃ দেশাখ্যরাগের প্রচলন ছিল না, কিংবা অপর কোন নামে এটি তখন প্রচলিত ছিল। পার্শ্বদেব যাড়ব রাগাংগশ্রেণীর মধ্যেও ‘দেশাখ্যা’ (পার্শ্বদেব ‘দেশাখ্যা’ ও ‘দেশাখ্য’ ছ’রকম শব্দই ব্যবহার করেছেন) রাগের নামোল্লেখ করেছেন : “* * ধম্মাসি দেশাখ্যা চ রি-হীনে ইতি চছারো রাগাংগ-যাড়বরাগং”, অর্থাৎ দেশাখ্য ঋষভ-বজ্রিত, যাড়বজ্ঞাতির রাগ।

পার্শ্বদেব গুর্জরীর পরিচয় দেবার পর দেশী তথা দেশাখ্যা বা দেশাখ্য-রাগ-রূপের উল্লেখ করেছেন,

গান্ধারপঞ্চমাঙ্কাতা ঋষভেন বিবজ্জিতা ।

গ্রহাংশ্গাসমবন্ধগান্ধারা চ সমস্বরা ॥

নিষাদমজ্জা গান্ধারক্ষুরিতেন বিরাজিতা ।

যাড়বা যদি রাগাংগং বংশে পূর্ণে চ দৃশ্যতে ॥

দেশাখ্যঃ শ্রাদংগয়েব * * ।

গান্ধারী ও পঞ্চমী এই দু’টি জাতিরাগের সংমিশ্রণে দেশাখ্যা বা দেশাখ্যের সৃষ্টি,

অর্থাৎ গান্ধারী ও পঞ্চমী জাতিরাগ জনক ও দেশাখ্য তাদের জন্মরাগ। দেশাখ্য ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ। দেশাখ্যের গান্ধার—অংশ, গ্রহ ও হ্রাস। বিকৃত স্বরের ব্যবহার নাই। মঙ্গ-নিষাদ পর্যন্ত দেশাখ্যের বিকাশ। পার্শ্বদেব বলেছেন দেশাখ্য ষাড়বজ্রাতির রাগ হ'লেও 'বংশ' বা বেণুতে তার রূপ পূর্ণজাতি হিসাবেই যেন প্রকাশ পায়। দেশাখ্যরাগের পর একই পথে তিনি পঞ্চম-বজ্রিত এবং ঋষভ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাসযুক্ত 'দেশী'-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। এ'থেকে 'দেশাখ্য' ও 'দেশী' যে পৃথক রাগ তা' বোঝা যায়। প্রকৃতপক্ষে দেশী বা দেশী ও দেশাখ্য বা দেশাখ্য পৃথক পৃথক রাগ।

সংগীত-মকরন্দে সংপূর্ণজাতির রাগ হিসাবে দেশাখ্যের (নারদ 'দেশাক্ষী' বলেছেন) নামোল্লেখ পাঠ: "সংপূর্ণরাগো দেশাক্ষীঃ"। দেশাক্ষী দেশাখ্যেরই নামান্তর ব'লে মনে হয়। স্বরমেলকলানিধিতে রামানন্দ্য দেশাক্ষীমেলে দেশাক্ষী-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। নাট্যালোচনে 'দেশাগ' ও 'কোড়াদেশাগ' এই রাগ-দুটির উল্লেখ আছে। রাজা নারদেব 'সরস্বতীহৃদয়ালংকার'-ভাণ্ডে প্রধান ভাষা রাগ হিসাবে দেশাখ্যের নামোল্লেখ করেছেন।

শাঙ্কদেব সংগীত-রত্নাকরে দেশীর পরই দেশাখ্যের পরিচয় দিয়েছেন, সুতরাং দেশী ও দেশাখ্য যে এক রাগ নয় তা' বোঝা যায়। দেশাখ্যকে তিনি 'দেশাখ্য' ব'লেও উল্লেখ করেছেন। তিনি দেশাখ্যের পরিচয় দিয়েছেন,

স্বায়িনং মধ্যগান্ধারং কৃষ্ণাধস্তম্ভমেতা চ ॥

তস্মাদৃষট্ঠমারুহ স্বরাংস্তানবরুহ চ ।

গ্রহাধস্তাতৃতীয়ং চ কৃষ্ণা চেম্মান্ততে গ্রহে ॥

দেশাখ্য। সা তদা লক্ষ্যে দৃষ্টোহস্তা মধ্যমে। গ্রহঃ ।

শাঙ্কদেব ষষ্ঠ বাস্তাধ্যায়ে (৩৫৮-৩৫৯ স্লো) এই পরিচয় দিয়েছেন, অথচ রাগরূপের দিক থেকে একে ঠিক দেশাখ্যের পরিচয় বলা যায় না। তিনি রাগাধ্যায়ে দেশাখ্যের কোন উল্লেখ করেন নি।

কল্লিনাথ রত্নাকারের 'কলানিধি'-টীকায় 'দেশাখ্য'-রাগের উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

ধৈবতী মধ্যমাজাত্যোজাতো ধাংশগ্রহাস্তিমঃ ।

দেশাখ্যঃ স্বল্পগান্ধারো ম-মঙ্গ্রো হীনপঞ্চমঃ ॥

ধৈবতী ও মধ্যমা এই দু'টি জাতিরাগ দেশাখ্যরাগের জনক। ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও হ্রাস। গান্ধারের অল্প ব্যবহার। মঙ্গ-মধ্যম পর্যন্ত রাগের বিস্তার। পঞ্চম-বজ্রিত, সুতরাং ষাড়ব-ষাড়বজ্রাতির রাগ।

উল্লেখযোগ্য যে, বর্তমানে দেশাখ্যকে আমরা দেবশাখ—দেবশাখ—দেওশাখ—

দেশাখ প্রভৃতি নামে যে অভিহিত করি, কিন্তু এ'নামের উল্লেখ প্রাচীন কোন গ্রন্থে পাওয়া যায় না। মনে হয় এ'নাম বা অভিধানটি অতি আধুনিক কালের।

পণ্ডিত রামামতা স্বরমেলকলানিধিতে দেশাখাকে (রামামতা 'দেশাক্ষী'-শব্দ ব্যবহার করেছেন) দেশাক্ষীমেলের অন্তর্গত বলেছেন। আসলে দেশাক্ষী ও দেশাখা একই রাগ। তিনি 'দেশাক্ষী'-রাগের স্বরূপের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

স-ত্ৰাসঃ স-গ্রহঃ পূর্ণো দেশাক্ষীরাগ উচ্যতে ।

আরোহে ম-নি-বর্জ্যোহসৌ পূর্ব্যামে চ গীয়তে ॥

দেশাক্ষীর আরোহণে মধ্যম ও নিষাদ বর্জিত, সূতরাং ঔড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ। ষড়্জ—অংশ ও গ্রহ।

পণ্ডিত পুণ্ডরীক বিট্ঠল সঙ্গাগচন্দ্রোদয়ে দেশাক্ষীকে দেশাক্ষীমেলের অন্তর্গত বলেছেন :

দেশাক্ষিকামেলসমুদ্ভবাশ্চ

দেশাক্ষিকাত্মাঃ কতিশ্চিদভবন্তি ।

গাংশগ্রহাং তামনিমধ্যমাং বা

দেশাক্ষিকাং প্রাতরবৈহি পূর্ণাম্ ॥

দেশাক্ষিকা বা দেশাক্ষীর গান্ধার—অংশ ও গ্রহ, সংপূর্ণজাতির রাগ ও প্রাতঃকালে গায়।

সংগীত-পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবল 'দেশাখা'-শব্দ ব্যবহার করেছেন। তিনি দেশাখ্যের রূপের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

রি-তীব্রতরসংযুক্তো গ-তীব্রণাপি সংযুতঃ ।

ধ-গ-বর্জ্যোহবরোহে স্রাদ্গান্ধারস্বরমূর্ছনাঃ ।

তীব্রো যত্র নিষাদঃ স্রাদ্দেশাখাঃ স বিরাজতে ॥

দেশাখ্যরাগে তীব্রতর তথা চতুঃশ্রুতিক ঋষভ ও তীব্র-গান্ধারের ব্যবহার, অবরোহণে দৈবত ও গান্ধার-বর্জিত, সূতরাং সংপূর্ণ-ঔড়বজাতি। তীব্র-নিষাদের (শুদ্ধ) ব্যবহার ও গান্ধারমূর্ছনা তথা হরিণাশ্বা-মূর্ছনা—গ ম প ধ নি সাঁ রিঁ—রিঁ সাঁ নি ধ প ম গ। এরপর অহোবল 'দেশকার'-রাগের পরিচয় দিয়ে বলেছেন দেশকারের দৈবত-মূর্ছনা প্রভৃতি। এ'থেকে দেশকার ও দেশাখা যে পৃথক পৃথক রাগ তা' বোঝা যায়।

পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে 'দেশাখা'-র পরিচয় দিয়েছেন শাঙ্গদেবকে অনুসরণ করে (?) : "শাঙ্গদেবেন কীতিতা"।^১ দেশাখ্যের গান্ধার—অংশ, গ্রহ ও ত্ৰাস। ঋষভ-বর্জিত ষাড়জাতির রাগ। মধ্যমগ্রামের হরিণাশ্বা এই রাগের মূর্ছনা—

১। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় শাঙ্গদেব রাগাখ্যারে পরিষ্কৃষ্টভাবে দেশাখ্যের পরিচয় দেন নি।

গ ম প দ নি সা° রি°—রি° সা° নি দ প ম গ । কারু কারু মতে দেশাখ্য সাতস্বরযুক্ত
সংপূর্ণজাতির রাগ । দামোদর উল্লেখ করেছেন,

দেশাখ্যা ষাড়বা জেয়া গ-অয়েণ বিভূষিতা ।

ঋষভেন বিযুক্তা সা শার্দ্ধদেবেন কীৰ্তিতা ।

মূর্ছনা হরিণাখ্যাত্র সংপূর্ণা কেচিচ্চিরে ॥

দামোদর দেশাখ্যা বা দেশাখ্যের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

বীরে রসে বাঙ্কিতরোমহর্ষঃ

শিরোধরাবন্ধবিশালবাহুঃ ।

প্রাংশুঃ প্রচণ্ডঃ কিল ইন্দুরাগো

দেশাখ্যারাগঃ কথিতো মুনীজৈঃ ॥

পণ্ডিত সোমনাথ দেশাখ্যকে ‘দেশাখ্য’ বলেছেন । তিনি দেশাখ্যের আরোহণে
মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত ও অবরোহণে সংপূর্ণ, স্ততরাং ঔড়ব-সংপূর্ণ রাগ বলেছেন ।
দেশাখ্যের গাঙ্কার—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস ।

রাগনিরূপণকার নারদ (৪র্থ) দেশাখ্যের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

দেশাখ্যা তরুণী শ্যামা মালতীকুসুমপ্রিয়া ।

স্বস্তনী বেদিমধ্যাংগী স্মেরাশ্চা কুম্ভকুমাংকিতা ॥

সংগীততরংগকার দেশাখ্যকে পুরুষ হিসাবে গণ্য ক’রে ধ্যানের বর্ণনা করেছেন :
দেশাখ্য সর্বাংগে মল্লধূলিশোভিত যুবক, শত্রুর সংগে সর্বদা মল্লযুদ্ধরত ও তাঁর
মদনমোহন রূপ দেখলে কোমলপ্রাণা রমণীরাও মুচ্ছিতা হন ।

॥ বর্তমান রূপ ॥

দেশাখ্য কাফীমেলের অন্তর্গত । দৈবত-বর্জিত ষাড়বজাতির রাগ, কানাড়া শ্রেণীর
অন্তর্গত । বাদী—পঞ্চম ও সংবাদী—ষড়্জ । অনেকে মাধ্যম-বর্জিত ক’রে গান
করেন । কারু কারু মতে দৈবত ও গাঙ্কার দুর্বল । কানাড়া-শ্রেণীভুক্ত ব’লে গাঙ্কার
আন্দোলিত । গ্রাস—মধ্যম এবং গাঙ্কার ও পঞ্চমে স্বরসংগতি । বেলা দ্বিপ্রহরে আলাপ
করার সময় । কানাড়া, হুহা বা হুহৈ ও সারংগের সংমিশ্রণে সৃষ্ট । সংগীততরংগ-
কারের মতে শুদ্ধমল্লার, কানাড়া ও শংকরাভরণের সংমিশ্রণে দেশাখ্যের সৃষ্টি । গমক
এ’রাগের সৌন্দর্য বৃদ্ধি করে ।

আরোহণ—নি সা, ম রি, প ম, নি প, সা°,

অবরোহণ—সা° নি প, প ম, গ ম, রি সা

রূপ—সাসা মরিসা, নিসা, গ্গ পনিপ, গ্গরিসা, সানিসা। মপ, পনিপ সা°,
সা° রি°সা°, নিসা°, সা° নিপ, গ্গ°গ্গ° ম°রিসা, নিপ, গ্গপ রিসা।

॥ বিস্তার ॥

I নিসা মরিসা, নিসা গ্গ, গ্গ পগ্গ মরিসা নিসা। নিনিপ মপনিপ মরিসা, পগ্গ গ্গ
মরিসা। নিসা গ্গ, পগ্গ নিপ, মপগ্গ মরিসা। নিসারি সা মরিসা, পগ্গ মরি সা,
সা° নিনিপ, গ্গপগ্গ মরি সা, সারি সা।

II পনিপ সা°, সা° সা°রি°সা°, গ্গ°গ্গ°ম°রি° সা°, নিনিপ সা°, ম°রি°সা°।
নিসা°গ্গ°ম°প°গ্গ° ম°রি°সা°, নিনিপ গ্গ গ্গ মপ সা°, নি গ্গ, পগ্গমরি সা,
সারি সা।

(ঘ) ॥ পটমঞ্জরী ॥

পটমঞ্জরীরাগ (বা রাগিণী) পটমঞ্জরী, পড়মঞ্জরী, পঠমঞ্জরী, প্রতিমঞ্জরী (—রাগার্ণব),
ফলমঞ্জরী (সংগীতসময়সার ও স্বরমেলকলানিধি) ও এমন কি বিকৃত ‘ফড়মঞ্জরী’ নামেও
প্রচলিত। নারদের সংগীত-মকরন্দে বিকৃতভাবে ‘পডবজ্জী’, ‘ফড়মঞ্জরী’ ও ‘পড়মঞ্জরি’
শব্দেরও উল্লেখ দেখা যায়। মতংগের বৃহদ্বংশীতে পটমঞ্জরীরাগের উল্লেখ নাই, আছে
হিন্দোলক তথা হিন্দোলরাগের ভাষাভাগ হিসাবে প্রথমমঞ্জরীর। খৃষ্টীয় ১৫শ-১৬শ
শতাব্দীতে পুণ্ডরীক বিট্ঠল ‘রাগমালা’-গ্রন্থে হিন্দোলের ৪র্থ পট্টী (রাগিণী) হিসাবে
প্রথমমঞ্জরীর পরিচয় দিয়েছেন। দেখা যায়, ১৭শ-১৮শ শতাব্দীর গুণী পণ্ডিত ভাবভট্ট
‘অনুপসংগীতাকুশ’-গ্রন্থে হিন্দোলরাগের ৪র্থ জন্তরাগ (রাগিণী ?) হিসাবে প্রথমমঞ্জরীর
পরিবর্তে পটমঞ্জরীর নামোল্লেখ করেছেন। খৃষ্টীয় ১৮শ শতাব্দীতে কবি পুরুষোত্তম
মিশ্র ‘সংগীতনারায়ণ’-গ্রন্থে হিন্দোলের পরিবর্তে বসন্তকে জনকরাগ হিসাবে গ্রহণ করে
প্রথমমঞ্জরীকে ৪র্থ জন্তরাগ-রূপে উল্লেখ করেছেন। ১৮শ শতাব্দীর শেষের হিন্দীকবি
রাধাকৃষ্ণ ‘রাগকুতূহল’-গ্রন্থে হিন্দোলের ৫ম জন্তরাগ হিসাবে পটমঞ্জরীর পরিচয়
দিয়েছেন। সংগীততর্পণে দামোদরও পটমঞ্জরীকে (প্রথমমঞ্জরী নয়) হিন্দোলের ৪র্থ
জন্তরাগ তথা রাগিণী হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন। এ’থেকে অনেক সময় মনে হওয়া
স্বাভাবিক যে, প্রাচীন ‘প্রথমমঞ্জরী’-রাগই পরবর্তীকালে ‘পটমঞ্জরী’ নামে রূপান্তরিত
হয়েছে। আসলে ‘পটমঞ্জরী’-শব্দটি (রাগ-হিসাবে) সর্বপ্রথম নারদের (২য়) সংগীত-

মকরন্দে ও মন্মটাচার্যের সংগীতরত্নমালায় (প্রায় ১১শ-১২শ শতাব্দী) পাওয়া যায় । তার আগে কিংবা সমকালে পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারে ‘ফলমঞ্জরী’ ভাষাংগ-রাগটির উল্লেখ পাই । এই ফলমঞ্জরীই যে পরবর্তীকালে প্রচলিত পটমঞ্জরীর অভিন্ন নাম হয়েছিল এ’কথা অস্বাভাবিক করা যায় । পার্শ্বদেব ফলমঞ্জরীরাগের পরিচয় দিয়েছেন,

গ-মন্ড্রা ধ-রি-তারা চ গ্রহাংশস্ত স-পঞ্চমা ।

গমাত্যা চান্নশেষা চ প্রোক্তা প্রথমমঞ্জরী ॥

পঞ্চমাদির্ঘতন্তুস্মাহুংসবে বিনিযুক্তাতে ।

এখানে শ্লোকের পাঠ বিকৃত ব’লে মনে হয় । যে ধরণের পাঠ আছে তাতে ফলমঞ্জরীর পরিচয় দেবার প্রসংগে ‘প্রোক্তা প্রথমমঞ্জরী’—রাগ হিসাবে ‘প্রথমমঞ্জরী’-র ব্যবহার করা হয়েছে । ‘ফলমঞ্জরী’ সংপূর্ণজাতির (সাতস্বরযুক্ত) ব’লে মনে হয়, কিন্তু বৃহদ্বংশীকার প্রথমমঞ্জরীকে ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন : “ঋষভহীন ষড়্জ্যন্তা ষাড়বা ভবেৎ” । মকরন্দকার নারদ (২য়) পটমঞ্জরীকে (‘পডবজ্রী’) ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বরাগ বলেছেন : “পডবজ্রী ষাড়বশ্চ রি-বর্জ্যোহপি * *” ।

পার্শ্বদেব সংগীত-রত্নাকরে ‘পটমঞ্জরী’-শব্দ বা এ’ধরণের কোন রাগের নাম উল্লেখ করেন নি, তার পরিবর্তে পার্শ্বদেব যেভাবে সংগীতসময়সারে ফলমঞ্জরীর (প্রথমমঞ্জরী ?) পরিচয় দিয়েছেন প্রায় ঠিক সেভাবেই তিনি রাগাধ্যায়ে একবার ও বাত্যাধ্যায়ে (অবশ্য ভিন্নভাবে) দু’বার প্রথমমঞ্জরীর রূপ বর্ণনা করেছেন । রাগাধ্যায়ের পরিচয়ের সংগে সংগীতসময়সারে উল্লিখিত রূপের সাদৃশ্য আছে । পার্শ্বদেব প্রথমমঞ্জরীর সম্বন্ধে বলেছেন,

পঞ্চমাংশগ্রহাসা ধ-রি-তারা গমোৎকটী ।

গ-মন্ড্রা চোৎসবে গেয়া তজ্জৈঃ প্রথমমঞ্জরী ॥

প্রথমমঞ্জরীর পঞ্চম—গ্রহ, অংশ গ্রাস । ঋষভ ও দৈবতের ব্যবহার তার-সপ্তক পঞ্চম, গান্ধার ও মধ্যমের অধিক প্রয়োগ এবং উৎসবাহুষ্ঠানে এই রাগ গান করার নিয়ম ।

পণ্ডিত রামামতা মায়ামালবগৌল-মেলে সপ্তম জন্তুরাগ হিসাবে ‘ফলমঞ্জরী’-রাগের নামোল্লেখ করেছেন । রামামতোর মায়ামালবগৌলমেল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবমেলের সমান ।

সোমনাথ রাগবিবোধে পটমঞ্জরীর কোন পরিচয় দেন নি । পণ্ডিত অহোবল রাগ-বিকাশের সময় বা কালের প্রসংগে পটমঞ্জরীর নামের উল্লেখ ক’রেছেন, কিন্তু তার রূপের কোন নিদর্শন দেন নি । তিনি বলেছেন : “সিংহরবস্তথা রাগস্তথৈব পটমঞ্জরী, * * প্রণীয়েন্তে তৃতীয়প্রহরোত্তরম্” । লোচন-কবি রাগতরংগিণীতে পটমঞ্জরীকে সারংগ-

সংস্থানের (মেলের) অন্তর্ভুক্ত বলেছেন। সংগীতদর্পণকার দামোদর পটমঞ্জরীর পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

পঞ্চমাংশগ্রহাসা সংপূর্ণা পটমঞ্জরী।

হৃদ্যকামূর্ছনা জ্যেষ্ঠা রসিকানাং সুখপ্রদা ॥

পটমঞ্জরী সংপূর্ণজাতির রাগ। পঞ্চমস্বর—অংশ, গ্রহ ও জ্যাস। মধ্যমগ্রামের হৃদ্যকা-
মূর্ছনা দ্বারা নিয়মিত। হৃদ্যকামূর্ছনার রূপ—প ধ নি সা রি গ ম—ম গ রি সা
নি ধ প।

দামোদর পটমঞ্জরীরাগের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

বিয়োগিনী কাস্তবিশীর্ণগাত্রা,

শ্রজং বহন্তী বপুষাতিমুদ্রা।

আশ্বাস্ত্রমানা প্রিয়য়া চ সখ্যা

সা ধূসরাংগী পটমঞ্জরীষম্ ॥

সংগীততংগকার বর্ণনা করেছেন : পটমঞ্জরী অতিশয় রূপসী, কারণ সোনার চেয়েও তাঁর
বর্ণ উজ্জ্বল, পরমসৌন্দর্যময়ী ও লাবণ্যযুক্ত। বন্ধবেণী, নায়কের আগমনে বিলম্ব দেখে
অতিশয় চঞ্চলা। তিনি গৃহমধ্যে উপবেশন ক'রে সতৃষ্ণনয়নে প্রিয়তম নায়কের
আগমন প্রতীক্ষা করছেন।

॥ বর্তমান রূপ ॥

পটমঞ্জরী কাফীমেলের অন্তর্গত। আরোহণে দৈবত ও গান্ধার দুর্বল ব'লে স্বর-বিচ্ছাসে
সারঙ্গেরাগের ছায়া আসা সম্ভব। বাদী—ষড়্জ ও সংবাদী—পঞ্চম। সারঙ্গের পর পট-
মঞ্জরীর আলাপ কর হয়। সংগীতদর্পণের মতে দেশী, মালব, মঞ্জরী (?) ও মালশ্রীর মিশ্রণে
সৃষ্ট। তরংগকারের মতে গান্ধার, ভৈরব, বরাটী ও আসাবরীর সহযোগে সৃষ্ট। নিষাদ
ও গান্ধার বিকৃত তথা কোমল (নি গ)।

(১) রূপ—নি সা রিসা, নি ধ প সা, রিম প, ধ গ, রি গ, ম গ রি সা।

বিকাশ—(১) সা, নি সারিসা, ধ প সা, নি সা রিমপ মমপ, গ রি গ ম গ

রিসা, রি নি সা ; (২) সা^১ নি সা^০ সা^০, নি সা^০, মপ প ; সা নিসা রিসা,

প নি প নি সা, রিম প, প মপ ধ গ রি গ ম গ রিসা।

॥ বিস্তার ॥

I নি সা রিমপ, মপ ধপমধপ গ_২রি, গ_২ সা, ধপমপধ গ_২রি, গ_২ ম গ_২রি সা।
সা ম সা প, মপ গরি, মপ ধপ সা°, পধপম গরি গম গরি, নিপ ম,
পগরি রিসা।

II মম প পসা°, সা° রি°সা°, গ°রি° গ° সা°, নি সা° প, মপ সা°,
রিমপ, প নি ধপ, মপ ধপ গ_২রি, প গ_২রি গ_২ ম গ_২রি রি সা। মপ
পসা°, প মপ সা°, মপ ধপ নি প মধসা°, পধপ মগ_২রি, ম প ধ গ_২রি,
ম গ_২রি সা।

অনেকে পটমস্তুরীকে বিলাবলগেলের অন্তর্গত বলেন। বাদী ও সংবাদী পূর্বের মতো।

(২) রূপ—সা গ গমরিরি, সা সা সা ধু, সা রি সা, ধু ধু পু, পু পু রি রি রিরি রিগসা,
সা গ গমপ, মগরিসা। পপসা°, সা° সা° সা° রি° সা°, সা° গ° গ° ম° প°
ম° গ° ম° রি° সা°, প° প° রি°রি° সা°, পধপ, গরিগ মরি রিসা।

॥ বিস্তার ॥

I সা গরিগম পমগরি সা, সা গরিসা, নি ধু নি পু, পু রি, রিগসা, পমগরিসা।
পু_২রি সা, গরি সা, প, মগরি সা, নিপ মগরি সা, সা° নিধনি, সা° রি°সা°
নিপ, গমগরি, গরিগ মপ গরিসা।

II পপসা° গা°, রি°সা° নিধসা° রি°সা°, নিধ নিপ গমগরি, গমপ, মগ রি রিসা।
সা°গ°রি°গ° ম°প°ম°গ°রি° সা°, নিনি সা°রি°সা°, নিধনিপ, মগরিসা।

(ঙ) ॥ ললিত ॥

ললিত রাগ বা রাগিণী ‘ললিতা’ নামেও প্রচলিত ; অন্ততঃ প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রকাররা ললিতাই বলেছেন : “অমরাহীরী তু ললিতা” (—বৃহদেদ্বী)। ললিতরাগ বেশ প্রাচীন। মতংগ ‘বৃহদেদ্বী’-গ্রন্থে ললিতা তথা ললিতকে টক্করাগের ভাষা বা জ্ঞরাগ বলেছেন। ললিতার গ্রহ ও ত্রাস—বড়জ। বৃহদেদ্বীর পাঠে কিছু পরিমাণে বিকৃতি আছে, তাই তার রাগরূপগুলির সঠিকভাবে নির্ণয় করা কঠিন, কেননা স্লোকে আছে ললিতরাগ ঋষভ-

বজ্রিত মাড়বজ্রাতি । স্বরবিস্তারে ঋষভ ছাড়া আর সকল স্বরের সমাবেশ দেখানো হয়েছে, অথচ আবার বলা হয়েছে ঔড়বজ্রাতি : “হীনস্বমুঘভেণ তু, * * ভাষা ঔড়ুবিভা হেযা” । স্বর-সমাবেশও দেখানো হয়েছে—‘সা গা গা ধা গা মা মা গা । ধা মা ধা নী সা সা’ প্রভৃতি । মতংগ ললিতের পরিচয় দিয়েছেন,

ষড়্জাংসুসমাযুক্তা বাহলাত্মমধৈবতা ।

বিশ্রুতিভ্যাং তু গমনং (ভীত ? হীন)-স্বমুঘভেণ তু ।

ভাষা ঔড়ুবিভা হেযা সংকীর্ণা ললিতা ভবেৎ ॥

সংগীতসময়সারে পার্শ্বদেব ললিতকে পঞ্চম ও ঋষভ-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির ভাষাংগ-রাগ বলেছেন । পার্শ্বদেব ‘ললিতা’ নামই ব্যবহার করেছেন । তিনি ললিত বা ললিতার পরিচয় দিয়েছেন,

ললিতা টক্করাগাত্ত্ব তদংগং ললিতা মতা ।

ষড়্জাংশশাসাযুক্তা জ্যেয়া বীরৈ রি-পোঙ্খিতা ॥

পার্শ্বদেব মতংগের মতো ললিতা তথা ললিতকে টক্করজাতির অবদান টক্করাগের অংগ তথা ভাষা (জন্ত)-রাগ বলেছেন । ষড়্জ—অংশ ও গ্রাস । ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ । বীররসে লীলায়িত ।

খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীতে মম্বটাচার্য সংগীতরত্নমালায় মেঘ বা মেঘমল্লারের দ্বিতীয় জন্তরাগ হিসাবে ললিতরাগের উল্লেখ করেছেন । মম্বটাচার্য ‘ললিতা’ নামই ব্যবহার করেছেন । নাট্যালোচনকার ললিতকে সালংকশ্রেণীর রাগের অন্তর্ভুক্ত করেছেন । ১২শ শতাব্দীতে রাজা সোমেশ্বরদেব মানসোল্লাসে ললিত বা ‘ললিতা’-কে বসন্তরাগের ষষ্ঠ জন্তরাগ বলেছেন ।

পার্শ্বদেব সংগীত-রত্নাকরে ললিতের পরিবর্তে ‘ললিতা’-শব্দই ব্যবহার করেছেন । তিনি শুদ্ধা, ভিন্না, গোড়ী, বেসরা ও সাধারণ এই পাঁচটি গীতি অল্পসারে সমস্ত অভিজাত দেশীরাগগুলিকে ঐ পাঁচ শ্রেণীতে ভাগ করেছেন । ললিতা ২১টি ‘বেসরা’-রাগের অগ্রতম : “মালবী তানবলিতা ললিতা রবিচন্দ্রিকা, * * বেসরীত্যেক-বিশ্রুতিঃ” (২১২৬) । ললিতার পরিচয় দু’রকম : (১) টক্করাগের ভাষা তথা জন্তরাগ, ষড়্জ—অংশ—গ্রহ ও গ্রাস, মম্ব-ষড়্জ পর্যন্ত বিস্তার, ঋষভ ও পঞ্চম বজ্রিত ঔড়ব-ঔড়বজ্রাতি, অতি শান্ত প্রকৃতির হ’লেও বীররসে লীলায়িত, তারার গান্ধার ও ধৈবত পর্যন্ত রাগের গতি :

টক্কভাষৈব ললিতা ললিতৈরুৎকটৈঃ স্বরৈঃ ॥

ষড়্জাংশগ্রহণগ্রাস ষড়্জমম্বা রি-পোঙ্খিতা ।

ধীরৈর্বীরোৎসবে প্রোঙ্খা তার-গান্ধারধৈবতা ॥

(২) ললিতার দ্বিতীয় রূপ : ভিন্নষড়্জ-গ্রামরাগ থেকে বিকশিত। দৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। ঋষভ, গান্ধার ও মধ্যম কিঞ্চিৎ বিকৃত, মন্ড্র-দৈবত পর্যন্ত রাগের বিকাশ। এই দ্বিতীয় রূপটিই মতংগ (বৃহদ্দেশীতে) বর্ণনা করেছেন। ললিত বা ললিতার দু'টি বা বিকল্প রূপের কল্পনা ও বর্ণনা থাকায় খৃষ্টীয় ১২শ-১৩শ শতাব্দীর সমাজে একই ললিত দু'রকম রূপ নিয়ে যে সমাজে লীলায়িত ছিল তা' বোঝা যায় ও এ'জন্ত পরবর্তীকালে ললিত ও ললিতা এই পৃথক দু'টি রূপে প্রচলিত হওয়াও কিছু অসম্ভব নয়। শাস্ত্রদেব দ্বিতীয় রকম ললিতের বর্ণনা করেছেন,

ভিন্নষড়্জেহপি ললিতা গ্রহাংশগ্রাসদৈবতা
রি-গ-মৈ-ললিতৈস্তারমন্ড্রযুক্তা ধ-মন্ড্রভাক্ ॥
প্রযোজ্য। ললিতে স্নেহে মতংগমুনিগংমতা।

শারংগধরপদ্ধতিতে উদ্ধৃত রাগার্ণবের মতে দেখা যায়, ললিতা (রাগার্ণবকারও 'ললিতা'-শব্দ ব্যবহার করেছেন) পঞ্চমরাগের জন্তরাগ। পঞ্চমসংহিতায় নারদ (৩য়) বসন্তরাগের রাগিণী হিসাবে 'ললিতা'-র বর্ণনা করেছেন। পণ্ডিত লোচন-কবি রাগতরংগিণীতে 'ললিত'-শব্দ ব্যবহার করেছেন ও ধনাশ্রী-সংস্থানের জন্তরাগ বলেছেন। হৃদয়নারায়ণদেব 'হৃদয়কৌতুক'-এয়ে লোচন-কবিকে অহুসরণ করেছেন। পণ্ডিত রামানন্দ্য স্বরমেলকলানিনিতে ললিতকে পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন, ষড়্জ—গ্রহ ও গ্রাস, প্রথম প্রহরে গানের সময় :

স-গ্রহ-স-গ্রাসযুক্তা ললিতা পঞ্চমোজ্জ্বিতা।
ষাড়বা প্রথমে যামে গেয়া সা শোভনপ্রদা ॥

সম্রাগচন্দ্রোদয়ে পুণ্ডরীক বিট্টল 'ললিত' ও 'শুদ্ধললিত' এই দু'রকম রূপের পরিচয় দিয়েছেন। (১) প্রথম—শুদ্ধললিত মালবগৌড়মেলের অন্তর্গত। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস ; পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বজ্রাতির রাগ, প্রাতঃকালে গেয় :

সাংশান্তিকঃ স-গ্রহকঃ প-রিক্তঃ
প্রাতস্ত শুদ্ধো ললিতাভিধানঃ।

(২) দ্বিতীয়—ললিত শুদ্ধরামকীমেলের অন্তর্গত। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস ; সংপূর্ণজাতির রাগ :

সাংশগ্রহাস্তো ললিতোহপরোহসৌ
সপ্তম্বরঃ প্রাতরসৌ বিগেয়ঃ।

পুণ্ডরীক শাস্ত্রদেবের মতো ললিতের দু'টি রূপের উল্লেখ করেছেন : (১) একটি 'ললিত' বা বিভাস-ললিত ও (২) অপরটি 'ললিতা' তথা শুচি বা শুদ্ধা-ললিতা। দু'টি রূপের পরিচয় দেবার সময় সোমনাথ বলেছেন ললিত ও ললিতা পঞ্চম-বর্জিত ষাড়ব অথবা

সংপূর্ণজাতির রাগ। দু'টি রাগই প্রাতঃকালে আলাপ করার সময়। কিন্তু দু'টির মধ্যে পাথকা হ'ল : শুচি বা শুদ্ধা-ললিতার ষড়্জস্বর—অংশ বা বাদী, মালবগৌড়মেলের তথা বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুসারে ভৈরবমেলের অন্তর্গত ও অপর ললিত অর্থাৎ বিভাগ-ললিতের (বিভাগ-অংশের ললিত) দৈবত—অংশ বা বাদী ও দেশকারমেলের অন্তর্গত। দেশকারমেল দেশাক্ষীমেল নামেও পরিচিত। সোমনাথ দেশকার বা দেশাক্ষীমেলের স্বর-সংগঠনের পরিচয় দিয়েছেন “সা-ম-প” বা ষড়্জ, মধ্যম ও পঞ্চম অবিকৃত স্ততরাং শুদ্ধ ; তীব্রতম-ঋষভ, মৃদু-মধ্যম, তীব্রতর-দৈবত ও মৃদু-তার-ষড়্জের ব্যবহার। স্ততরাং সোমনাথের দেশাক্ষীমেলের বর্তমান হিন্দুস্তানী রূপ—সা (তীব্রতম-রি =) গ গ ম প ধ নি সা°। পণ্ডিত সোমনাথ শুদ্ধা-ললিতারাগের নিদর্শন দিয়েছেন : “উষসি তু পূর্ণা-পা বা সাংশাত্যাত্মা শুচির্ললিতা” এবং বিভাগ-ললিতের রূপ দিয়েছেন : “ললিত উষসি সংপূর্ণো ধাংশঃ সান্তরগ্রহঃ প-হীনো চ”। এ'থেকে বোঝা যায়, খৃষ্টীয় ১২শ-১৩শ শতাব্দীতে শাক্তদেবের সময়ে বা তার কিছু আগে থেকেই দু'রকম ললিতের প্রচলন আরম্ভ হয়। তা'ছাড়া সোমনাথ প্রভৃতি শাস্ত্রীরা ‘ললিত’ ও ‘ললিতা’ এই দুটি শব্দই ব্যবহার করেছেন।

সংগীত-পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবল ললিতের ‘ললিতা’-নাম ব্যবহার করেছেন। তিনি ললিতকে পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন। ষড়্জ—অংশ ও গ্রহ এবং মধ্যম—গ্রাস, প্রাতঃকালে আলাপ করা হয়। অহোবল বলেছেন,

যা গৌরীরাগ-সম্ভূতা ললিতা পঞ্চমোচ্ছিতা।

সাংশোদগ্রাহা তথা মাস্তা গীতাশ্চে সা স্রশোভনা ॥

গৌরীরাগ অর্থে এখানে গৌরীমেল ! গৌরীমেল হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবমেলের সমান। পারিজাতের গৌরীমেল তথা বর্তমান ভৈরবমেলের অন্তর্গত ললিতার রূপের সংগে সোমনাথের মালবগৌড় তথা ভৈরবমেলের ‘বিভাগ-ললিতা’-র সংপূর্ণ মিল আছে।

পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে ‘ললিতা’ তথা ললিতকে ঋষভ-পঞ্চম-বর্জিত ঔড়ব-জাতির রাগ ব'লে বর্ণনা করেছেন। ষড়্জ—গ্রহ, অংশ ও গ্রাস। মধ্যমগ্রামের শুদ্ধমধ্যা-মূর্ছনা—সা রি গ ম প ধ নি—নি ম প ম গ রি সা। কারু কারু মতে ললিত সংপূর্ণজাতির (সাতস্বরযুক্ত) রাগ। অনেকে আবার ঋষভ-পঞ্চম-বর্জিত ঔড়বজ্রাতি হিসাবে দৈবতকে অংশ, গ্রহ ও গ্রাস হিসাবে গ্রহণ করেন। দামোদর উল্লেখ করেছেন,

রি-প-বর্জ্যা চ ললিতা ঔড়বা স-ত্ৰয়া মতা।

মূর্ছনা শুদ্ধমধ্যা স্রাং সংপূর্ণা কেচিদ্‌চ্চিরে।

দৈবতত্ৰয়সংযুক্তা দ্বিতীয়া ললিতা মতা ॥

দামোদর ললিতের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

প্রফুল্ল সপ্তচ্ছন্দমালাধারী

যুবা চ গোরোল্লসলোচনশ্রীঃ ।

বিনিশ্চন্দ্র দৈববশাং প্রভাতে

বিলাসবেশা ললিতা প্রদীপ্তা ॥

পণ্ডিত সোমনাথ ‘ললিত’ ও ‘ললিতা’ দুটিকে ভিন্ন ভিন্ন রাগ হিসাবে তাদের ভিন্ন ভিন্ন ধ্যানের বর্ণনা করেছেন, (১) ললিতের ধ্যান,

কুটিল ললিতো ললিতো বিভাত যাতো বিনীততাং নটয়ন্ ।

নিহুতপরবতিচিল্লো গদতি বধুং চাটু পটুঃ থিন্নাম্ ॥

(২) ললিতার ধ্যান,

নীরাজয়তুমেশং দীপৈরনিশং নিশাত্যয়ে ললিতা ।

বিবিধালংকৃতিমিলিতা কলিতস্থেতাম্বর্য গৌরী ॥

ললিত পণ্ডিতা-নাটিকা ও নায়ক অত্যন্ত শষ্ঠ । সংগীততরংগকার রাধানোহন সেন স্থললিত ভাষায় ললিতার ধ্যান বর্ণনা করেছেন : ললিতা বাসকসজ্জায় সজ্জিতা ও নানা আভরণ-পরিহিতা । মনোহর বসন, নাগিণীদের মতো বন্ধবেণী লম্বমানা । সৌন্দর্য ও লাবণ্যময়ী, কনকবর্ণা, আয়ত ও চাকুনেত্রী, ক্ষীণাংগী ও ক্ষীণ কটিদেশ । সহচরীরা ললিতার নায়কের জ্ঞপ্ত পুষ্পমালা রচনা করেছে ।

॥ বর্তমান রূপ ॥

ললিত মারবামেলের অন্তর্গত, পঞ্চম-বর্জিত, সূতরাং ষাড়বজ্রাতির রাগ । বাদী—শুদ্ধ-মধ্যম ও সংবাদী—ষড়্জ । উত্তরাংগপ্রধান রাগিণী । রাত্রি শেষপ্রহরে আলাপের সময় । রাত্রির অবসাদকে দূর ক’রে যখন প্রভাতের অরুণালোক পৃথিবীর বৃকে নবচেতনার উদ্বোধন করে, সাময়িক মৃত্যুর-রূপ অন্ধকার থেকে বাহু ও জীবজন্তুসকল যখন আবার জাগরণ লাভ করে, ঠিক তখনই প্রভাত-সূর্যের অরুণালোকে অভিনন্দন জানাবার জ্ঞপ্ত ললিত বা ললিতারাগের আলাপ করা হয় । শান্ত-করণ ললিতরাগ রাত্রির অবসাদ ও ক্রান্তি দূর ক’রে শান্তি ও মনের স্বচ্ছতা আনয়ন করে । ললিতের আলাপে ক্রান্তির মধ্যে নব-জাগরণের তেজোদীপ্তি জানানোর পরিবেশ ও ভাব সৃষ্টি করতেই শিল্পীর কৃতিত্ব ।

ললিতরাগে শুদ্ধ ও তীব্র উভয় মধ্যমের একসঙ্গে ব্যবহার হয় । এখানেই জীবন ও মৃত্যুর মধ্যে মিলনের অভিব্যক্তি । ‘ধ ম ধ ম’ এই স্বরগুলির বারংবার প্রদর্শনে

ললিতের স্তম্ভ ও স্বাস্থ্যবান রূপ পরিস্ফুট হয়। এ'ছাড়া 'নি রি গম ম ম গ'—
 স্বরগুলিকেও কৌশলপূর্বক ব্যবহার করা হয়। কেহ কেহ ললিতে কোমল-দৈবতের
 (দ) ব্যবহার করেন: 'গম, ম ম, গ, ম ধ ম ম, গ ম ধ, মম গম' ইত্যাদি।
 সংগীতদর্পণকারের মতে হিন্দোল, পঞ্চম ও বসন্তের সংমিশ্রণে ললিত সৃষ্ট।

আরোহণ—নি রি গম, মমগ, মধ সা°,

অবরোহণ—রি° নিধ, মধমমগ, রি সা

পঞ্চ—নি রি গম, ধম ধমম, গ

॥ বিস্তার ॥

I গ রিসা, নি রি গম, গম, মম মগ, রিগ মগ, গ রিসা। নি রি গ, ম,
 নি সা রি সা, গ ম, সা গ ম, গম মম, গ, মধ, গম, ধ মম গম, মম
 রিগ, মগ রি সা, নি রি সা।

II গ মধ সা°, সা° নিরি° সা°, নিরি° গ° রি° সা°, রি° সা° রি° নিধ মধ, নিরি°
 নিধ মধনিধ, মধ মম গমমধ, মম গমম ম মগ রিগ, মধ মম মগ, রিগ
 মগ রিসা, নি রি গ ম, নি রি সা।

সুদর্শনাচার্য সংগীতসুদর্শনে শ্লব্ধ ও দৈবতকে কোমল (রি ধ) বলেছেন ও উভয়
 মধ্যম। তিনি বলেছেন: “কিন্তু আরোহণে উতরা হী মধ্যম লগতা হৈ ঔর
 অবরোহণে চড়া-মধ্যম লগতা হৈ, প্রকারবিশেষে অবরোহণে দোনে' ভী' মধ্যম
 লগসকতে হৈ। ইসমে পঞ্চম নহী লগতা যহী সব ইসকা বিশেষ হৈ”।



॥ दीपकराग ॥

(क) केदारि, (ख) कानाडा, (ग) देसी
(घ) कामोद ओ (ङ) मट

ষোড়শ অধ্যায়

॥ দীপকরাগ ॥

মতংগের বৃহদ্দেশীতে (৫ম-৭ম শতাব্দী) দীপকরাগের কোন উল্লেখ নাই, আছে পঞ্চমরাগের। তাও পঞ্চম এক রকম নয়, ভিন্ন ভিন্ন রকমের, যেমন—ভিন্নপঞ্চম, মালবপঞ্চম, হর্মাণপঞ্চম, ভস্মাণপঞ্চম, গোড়পঞ্চম, গান্ধারপঞ্চম, পঞ্চম-ষাড়ব প্রভৃতি। পঞ্চমরাগ ভরতোত্তর যুগে ভাষা বা জন্তুরাগ, আর যেখানে মতংগ বলেছেন : “পঞ্চমে দশবিখ্যাতা” (পৃ° ১০৫), সেখানে পঞ্চম আবার জনকরাগ। খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে রাগগুলি শুদ্ধা, ভিন্নকা বা ভিন্না, গোড়ী প্রভৃতি গীতির সংগে সম্পর্কিত ছিল, অর্থাৎ রাগ ছিল গীতির আশ্রয় (—রাগগীতি)। মতংগ পঞ্চম, মাড়ব, কৈশিকমধ্যম প্রভৃতি ভাষারাগগুলিকে ভিন্না কিংবা ভিন্নকাগীতিশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করেছেন : “ষাড়বঃ পঞ্চমহর্ষৈব তথা কৈশিকমধ্যমঃ * * ভিন্নকান্ সাম্প্রতঃ শৃণু”। ভরত নাট্যশাস্ত্রে (২য় শতাব্দী) পঞ্চমের পরিবর্তে শুদ্ধজাতিরাগ হিসাবে পঞ্চমীর পরিচয় দিয়েছেন। পঞ্চম ও পঞ্চমী কিন্তু এক রাগ নয় : ‘পঞ্চম’ অভিজাত দেশীরাগ ও পঞ্চমী গান্ধর্ব শ্রেণীভুক্ত জাতিরাগ। ভাষারাগ হিসাবে পঞ্চমের কথা ষাষ্টিকাদি প্রাচীন সংগীত-শাস্ত্রীরা বিশেষভাবে জানতেন।

পঞ্চম ও দীপক এই রাগ-দুটি নিয়ে প্রাচীন ও নবীন শাস্ত্রীদের ভেতর মতভেদের অন্ত নেই। কারু কারু মতে দীপকের পরিবর্তে পঞ্চমের প্রবর্তন, অথচ দীপক পঞ্চমের চেয়ে মোটেই প্রাচীন নয়। অনেকে পঞ্চম ও দীপক এক ও অভিন্ন রাগ বলেন। বর্তমান সেনী-ধরাণায় দীপক পঞ্চমরাগেরই নামান্তর। সংগীতদর্পণে (১৬শ-১৭শ পৃ°) দীপক ও পঞ্চম পরস্পরে পৃথক রাগ ও পৃথকভাবে তাদের ধ্যানরূপের উল্লেখ আছে : (ক) “উন্নন্তকোকিলনিদায়ুক্তো” প্রভৃতি (খ) “শ্রামং তাম্বুলকরধৃতকুমুদং * * পঞ্চমাধাতু সন্তঃ”। রাগের আধুনিক মতের পরিচয়-প্রসংগে পণ্ডিত ভাতথগুজী দীপককে পঞ্চমরাগ থেকে ভিন্ন বলেছেন, কেননা ‘দীপক’ পূর্বীমেল ও ‘পঞ্চম’ মারবামেলের অন্তর্গত। এখন ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষণে দেখা যাক—দীপকের পরিণতি বা স্বরূপ কি ধরণের ছিল ও এখনো আছে।

পার্বদেবের সংগীতসময়সারে (৭ম-৯ম কিংবা ৯ম—১১শ শতাব্দী) দীপক বা পঞ্চমের কোন নামগন্ধ নেই, বরং আছে এদের সমপ্রকৃতিক রাগ ‘হিন্দোল’ ও ‘বসন্তের’ উল্লেখ। কাজেই ধরে নেওয়া যায় যে, ‘দীপক’ নামক রাগটির সৃষ্টি অথবা প্রচলন

৭ম—৯ম অথবা ৯ম—১১শ শতাব্দীর ভারতীয় সমাজে ছিল না। অবশ্য পার্শ্বদেব সংপূর্ণশ্রেণী রাগের পর্যায়ে ‘দীপরাগ’ নামক একটি রাগের নামোল্লেখ করেছেন : “* * দীপরাগ বরাটি ইতি দ্বাদশ রাগাংগ-সংপূর্ণরাগাঃ”। এই ‘দীপরাগ’ ঠিক দীপক কিনা বলা কঠিন, কেননা পরবর্তী কোন শাস্ত্রীই এই রাগটির কোন উল্লেখ করেন নি। তবে একথা ঠিক যে, বর্তমান সংস্করণের (প্রকাশিত) ‘সংগীতসময়সার’-গ্রন্থটি অসংপূর্ণ, এর সংপূর্ণ আকারের পাণ্ডুলিপির সন্ধান নাকি ডাঃ ভি. রাঘবন পেয়েছেন। স্ততরাং সংপূর্ণ কলেবরের বিস্তৃত সংস্করণ ‘সংগীতসময়সার’ কিংবা ‘বৃহদ্দেশী’ প্রকাশিত হ’লে পঞ্চম ও দীপক সম্বন্ধে সিদ্ধান্ত হয়তো নতুনভাবে হ’তে পারে।

সংগীতসময়সারের পর নারদের (২য়) সংগীতমকরন্দে বসন্ত ও হিন্দোলের উল্লেখ আছে, কিন্তু পঞ্চম ও দীপকের কোন পরিচয় নাই। খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীর মন্মটাচার্যের সংগীতরত্নমালায়, নাট্যলোচনে, রাজা নান্দদেবের সরস্বতীহৃদয়ালংকারে পঞ্চম, পঞ্চম-মালব বা পঞ্চমলক্ষিত (?) রাগের উল্লেখ আছে, কিন্তু দীপকের কোন পরিচয় নাই। রাজা সোমেশ্বরদেবের মানসোল্লাসে হিন্দোলের পরিচয় আছে, অথচ দীপকের কোন উল্লেখ নাই। শার্ঙ্গদেব (খৃঃ ১৩শ অঙ্গ) সংগীত-রত্নাকরে মতংগের বৃহদ্দেশীর নীতিকে অহুসরণ ক’রে হিন্দোল ও বসন্তের মতো পঞ্চম ও পঞ্চম-বৈচিত্র্য যথা ভিন্নপঞ্চম, মালবপঞ্চম, পঞ্চমষাড়ব, গোড়পঞ্চম, নাগপঞ্চম, ভাবনাপঞ্চম, আম্রপঞ্চম, গান্ধারপঞ্চম প্রভৃতির পরিচয় দিয়েছেন। বৃহদ্দেশীর চেয়ে সংগীত-রত্নাকরে পঞ্চমের বৈচিত্র্য অবশ্য অধিক। শার্ঙ্গদেব ‘দীপক’-রাগের পরিবর্তে সংগীত-রত্নাকরে দু’বার দীপকতালের পরিচয় দিয়েছেন : “দীপকোদীক্ষণো টেংকী” (৫১২৪৬) ও “দীপকো দলগা দ্বিধিঃ” (৫১২৮৫)। দীপকতালের রূপ “লঘুঘম, গুরুশ্চ (১১৫), অর্থাৎ দু’টি লঘু ও একটি গুরু। মোটকথা শার্ঙ্গদেব ‘রাগ’ হিসাবে দীপকের কোন পরিচয় দেননি, স্ততরাং খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর ভারতীয় সমাজেও ‘দীপক’ নামাঙ্কিত কোন রাগের উল্লেখ পাওয়া যায় না। খৃষ্টীয় ১৩শ-১৪শ শতাব্দীর গ্রন্থ শারংগধরপদ্ধতিতে উদ্ধৃত রাগার্ণবে ‘পঞ্চম’ জনকরাগ। তাছাড়া ভৈরবরাগের জ্ঞরাগ বসন্ত ও গোড়মালবের জ্ঞরাগ হিন্দোলেরও পরিচয় আছে, কিন্তু দীপকের উল্লেখ নাই।

স্ততরাং দীপকের প্রথম উল্লেখ পাই নারদের (৩য়) ‘পঞ্চমসংহিতা’-গ্রন্থে, অর্থাৎ খৃষ্টীয় ১৫শ অঙ্গে (১৪৪০ খৃঃ)। পঞ্চমসংহিতায় ‘দীপিকা’ নামে একটি রাগের উল্লেখ আছে ও তা’ হিন্দোলের রাগিণী (সংহিতাকার নারদ রাগ-রাগিণী-পুত্র-বঙ্গীকরণ স্বীকার করেছেন)। নারদ রাগ হিসাবে বসন্তেরও উল্লেখ করেছেন এবং পঞ্চম (পঞ্চমী ?) তার রাগিণী। বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে দীপিকা দীপকরাগ থেকে একটি ভিন্ন

রাগ হিসাবে পরিচিত। মনে হয়, পঞ্চমসংহিতাকার নারদ ‘দীপক’ অর্থেই ‘দীপিকা’-শব্দটি ব্যবহার করেছেন।

সংগীত-মকরন্দকার নারদের কথা ছেড়ে দিলে দেখা যায়, কল্লিনাথ (১৪৬০ খৃ) সংগীত-রত্নাকরের ‘কলানিধি’-টীকায় (রাগাধ্যায়ে) প্রাক্-প্রসিদ্ধ দেশীরাগের পর্ধ্যয়ে ণকংরাভরণ, ঘণ্টারব ও হংসকের পরেই ‘ইতি দীপকঃ’ ব’লে দীপকরাগের পরিচয় দিয়েছেন। যেমন,

সংপূর্ণো দীপকো জাতো ভিন্নকৈশিকমধ্যমাং

গ-পাল্লঃ স-গ্রহো মাস্তঃ সংকীর্যো দীপ্তমধ্যমঃ ॥

ধমাসিকৈবোচ্চতরা দীপকোহুৈবুঁদৈঃ স্বতঃ ।

দীপক সংপূর্ণজাতির তথা সাতস্বরযুক্ত রাগ ও ভিন্নকৈশিকমধ্যম-গ্রামরাগ থেকে বিকশিত। গান্ধার ও পঞ্চমের অল্প ব্যবহার, মধ্যম—গ্রাস। সংকীর্ণ অর্থাৎ মিশ্রিত জাতির রাগ। মধ্যমের ব্যবহার স্পষ্ট। পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারে ‘দীপরাগ’ সংপূর্ণজাতির। কিন্তু ‘দীপরাগ’ দীপকেরই অভিন্ন রূপ কিনা পার্শ্বদেব তার কোন নিদর্শন দেন নি। শুধু তাই নয়, এক উল্লেখ করা ছাড়া তিনি দীপরাগটির আর কোন পরিচয় দেন নি তা’ আগেই বলেছি। তবে এ’কথা ঠিক যে, কল্লিনাথের সময়ে (১৫শ খৃ) সংপূর্ণজাতির ‘দীপক’-রাগটির প্রচলন ছিল ও সে’দিক থেকে খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দীর কিছু আগে থেকে ভারতীয় সমাজে দীপকরাগের অহুণীলন আরম্ভ হয় একথা ধ’রে নেওয়া যায়।

খৃষ্টীয় ১৬শ শতাব্দীতে পণ্ডিত রামামতা (১৫৫০ খৃ) স্বরমেলকলানিধিতে দীপককে শুদ্ধরামক্রিয়ার জন্তরাগ বলেছেন : “শুদ্ধরামক্রিয়া বোলী ছাড়িদেশী চ দীপকঃ” ।^১ শুদ্ধরামক্রিয়ামেল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির পূর্বমেলের সমান। রামামতা দীপকরাগকে অধম শ্রেণীর রাগ বলেছেন ও মনে হয় সে’জন্ত তিনি দীপক-রাগের পরিচয় দেন নি। অধম শ্রেণীর রাগগুলির সম্বন্ধে তিনি বলেছেন : “অধমানাং চ কেবাংচিল্লক্ষণং লক্ষ্যতেহুধুনা” ।

পণ্ডিত সোমনাথও (১৬০২ খৃ) রাগবিবোধে দীপককে অধম শ্রেণীর রাগ ব’লে উল্লেখ করেছেন। সোমনাথের মেল ও রাগের বর্ণনামূল্যে প্রায় রামামতোর মতো। আশ্চর্যের বিষয়, দীপককে এক ‘অধম’ রাগশ্রেণীভুক্ত করা ছাড়া সোমনাথ আর কোথাও তার উল্লেখ করেন নি ও এমন কি দীপক কোন্ মেলভুক্ত সে’কথাও বলেন নি। বরং দেখা যায়, তিনি মালবগৌড়ক (বা-গৌলক)-মেলের অন্তর্গত ‘পাবক’ নামে একটি

১। পাঠভেদ—“শুদ্ধরামক্রিয়া পাড়িরাঙ্গদেশী চ দীপকঃ” ।

রাগের পরিচয় দিয়েছেন। পাবকই দীপক কিনা (সমপ্রকৃতিবিশিষ্ট নাম) সে সম্বন্ধে কিছু বলেন নি, কিংবা পাবকের কোন লক্ষণেরও তিনি পরিচয় দেন নি। রাগনিরূপণে ‘অগ্নিবর্ণো ধূমশিখী তপ্তদেহোহতিহুন্দরঃ’ প্রভৃতি ব’লে নারদ (৪র্থ) পাবকের বর্ণনা দিয়েছেন। রাগনিরূপণকারের মতে পাবক ও দীপক সম্পূর্ণ পৃথক পৃথক রাগ।

১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি সময়ে কবি লোচন রাগতরংগিণীতে মেলরাগ হিসাবে ‘দীপক’-এর উল্লেখ করেছেন, কিন্তু দুঃখের বিষয় তার লক্ষণের কোন পরিচয় দেন নি, কেবল মন্তব্য করেছেন : “সর্বৈমিলিত্বা লেখ্যঃ”। লোচনের অল্পগামী হৃদয়নারায়ণ-দেব ‘হৃদয়কৌতুক’-গ্রন্থে অল্পরূপভাবেই দীপকের সম্বন্ধে বলেছেন : “অথ ষাট-প্রকরণে দীপক-সংস্থানম্ লেখ্যম্”, কিন্তু তা’ লেখেন নি। তবে লোচন-কবি হুম্মন মতের পরিচয় দেবার সময় দীপকের রাগিণীদের ধ্যানের উল্লেখ করেছেন।

সংগীত-পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবল (১৭০০ খৃঃ) দীপকরাগের উল্লেখ করেছেন : “হংসাখ্যো দীপকো রাগঃ কাম্ভোদী কংকণস্তথা”। তিনি দীপকের রাগলক্ষণের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

আরোহে ম নি-বর্জঃ শ্রাদ্ধীপকো মালবোধিতঃ ।

গাঙ্কারোদগ্রাহসংযুক্তঃ সংশ্রাসাংশবিভূষিতঃ ॥

দীপক মালবরাগের জ্ঞারাগ, আরোহণে মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত, অবরোহণে সম্পূর্ণ, হৃতরাং ঔড়ব-সংপূর্ণজাতি। গাঙ্কার—গ্রহ, ষড়্জ—অংশ ও শ্রাস। দ্বিতীয় গ্রহের পরে আলাপের সময়। অহোবলের মতে পঞ্চম ও দীপক পরস্পর ভিন্ন ভিন্ন রাগ, কেননা পঞ্চমে ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত এবং তীব্র-গাঙ্কারের ব্যবহার। তবে উভয় রাগই কিন্তু ঔড়ব-সংপূর্ণজাতির। অনেকে পঞ্চমকে বক্র-সংপূর্ণজাতির রাগ বলেন। ‘বক্রসংপূর্ণ’-শব্দের অর্থ চার রকম জাতির রাগ—সংপূর্ণ-ঔড়ব ও ঔড়ব-সংপূর্ণ এবং সংপূর্ণ-ষাড়ব ও ষাড়ব-সংপূর্ণ।

— সংগীতদর্পণে দামোদর দীপককে মকরন্দকার নারদের (২য়) মতো সম্পূর্ণজাতির রাগ বলেছেন। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও শ্রাস এবং শুদ্ধমধ্যমূর্ছনা—সারি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। রাগের লক্ষণ-পরিচিতি যেমন,

ষড়্জগ্রাহাংশকশ্রাসঃ সম্পূর্ণো দীপকো মতঃ ।

মূর্ছনা শুদ্ধমধ্যা শ্রাদ্ধ গাতব্যো গায়কৈঃ সদা ॥

দামোদর দীপকের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

বালা রতার্থং প্রবিলীন-দীপে

গৃহেহন্ধকারে স্থভনো প্রবৃত্তঃ ।

তস্তাঃ শিরোভূষণরত্নদীপৈ—

লজ্জাং দধৌ দীপকরাগরাজঃ ॥

রাগনিরূপণকার নারদ (৪র্থ) ঠিক এভাবেই দীপকের বর্ণনা করেছেন, তবে তার সাহিত্য-রচনা একটু ভিন্ন। যেমন,

বালা রতার্থং প্রবিলীন-দীপে

গৃহেহঙ্ককারে স্থভনো প্রবৃত্তঃ।

তত্য়াঃ শিরোভূষণরত্নদীপৈ—

লজ্জাং সসজ্জাং কৃতবান্ প্রদীপঃ ॥

রাগনিরূপণকার নারদ (৪র্থ) দর্পণকার দামোদরের পরবর্তী তথা ১৭শ শতাব্দীর শেষভাগের সংকলনকার ব'লে অনুমান হয় ও সৌন্দিক্য থেকে তিনি সম্ভবতঃ দামোদরকে অনুসরণ করেছেন। ঐ বিষয়ের বিস্তৃত আলোচনা 'সংগীত ও সংস্কৃতি' (১ম ভাগের ৩২০—৩২২ পৃষ্ঠা) গ্রন্থে আছে।

সংগীততরংগকার রাধামোহন দীপকের ধ্যানরূপের বর্ণনা দিয়েছেন : তপন-দেবের নেত্র থেকে দীপকরাগের সৃষ্টি কল্পনা করা হয়েছে। দীপক নবীন যুবক, তাঁর পরিধানে রক্তবাস, গলায় গজমুক্তার মালা, তরুণ-তরুণীদের সংগে তিনি সর্বদা রংগরসে মাতোয়ারা। একটি মণ্ড হস্তিতে আরোহণ ক'রে দীপক নিশাকালে গিরি-প্রান্তর পরিভ্রমণ করেন। তিনি গান করেন ও গানের স্রবপ্রবাহে অগ্নি প্রজ্জ্বলিত হ'য়ে ওঠে ও সেই অগ্নিতে পর্বতের সকল বৃক্ষলতাও প্রজ্জ্বলিত হয়।

দীপকের এই কল্পনা সম্রাট অকবরের সময়ে কেন, তারও আগে সংগীতশিল্পীদের ভেতর ছিল ও ছিল ব'লে তানসেনের পক্ষে দীপকালোপে অগ্নিসৃষ্টির কল্পনা করা কিছু বিচিত্র নয়। প্রকৃত পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী তানসেনের সময়ে দীপকরাগের প্রচলন সম্বন্ধে একটু সন্দিহান ছিলেন। রাগতরংগগীর আলোচনা-প্রসংগে দীপকের সম্বন্ধে তিনি বলেছেন : “This shows that the Rāga Deepaka had already gone out of use. * * Quaree—What becomes of the usually to to story that the Rāga Deepaka was sung by Miyān Tānsen with disastrous results to himself in Akabar's court” (—Vide *A Comparative Study of Some of the Leading Music Systems*, p. 20)। সম্ভবতঃ তিনি রাগতরংগগীর রচনাকাল ১০৮২ শক গণনা ক'রে ‘lived about the end of the fourteenth century A.D.’ এ'দরপের সিদ্ধান্ত করতে বাধ্য হয়েছেন। কিন্তু ডাঃ রাঘবন বলেছেন এবং আমাদের অভিমতও তাই যে, লোচনের সম্বন্ধে উল্লিখিত শকাব্দটি শালিবাহন-শকাস্ক নয়, “but was some local Era and therefore the date of Kavi Lochana can be ascribed to somewhere near the 16th-17th century A.D.”। ডাঃ স্বকুমার সেন, এন. এম. এম. রামচন্দ্র ও

অজ্ঞাত গুণীদেরও অভিমত তাই। মিঞা তানসেন সম্রাট অকবরের সময়কার (১৫৪২—১৬০৫ খৃ) গুণী, স্তত্রাং খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি বা তার শেষভাগের গ্রন্থকার লোচন-কবির সময়ে দীপকের অবলুপ্তি স্বীকার করলেও তানসেনের সময়ে (১৬শ-১৭শ শতাব্দী) দীপকরাগের প্রচলন অবশ্যই ছিল মনে করা অসংগত নয় এবং পণ্ডিত রামামতের ‘স্বরমেলকলানিধি’ (১৫৫০ খৃ) ও সোমনাথের ‘রাগবিবোধ’ (১৬০৯ খৃ) প্রভৃতি গ্রন্থই তার চাক্ষুষ নিদর্শন। তাছাড়া লোচন-কবি দীপকের নাম উল্লেখও করেছেন, কিন্তু তার পরিচয় দেন নি। হ’তে পারে যে তাঁর সময়ে দীপকরাগের প্রচলন বিশেষভাবে না থাকায় তার সম্বন্ধে পরিচয় দেওয়া সমীচীন মনে করেন নি, অথবা পাণ্ডুলিপিবৈচিত্র্য বা বিব্রাটের জন্য দীপকরাগটির উল্লেখ ছাপার আকারে প্রকাশিত হবার সময় বাদ পড়তে পারে (?)।

॥ বর্তমান রূপ ॥

‘দীপক’ পূর্বীমেলের অন্তর্গত। রাগের আরোহণে ঋষভ ও অবরোহণে নিষাদ-বর্জিত, স্তত্রাং ষড়ব-ষড়বজ্জাতি, কোমল-ধৈবত এবং ঋষভ ও তীব্র-মধ্যমের ব্যবহার, ষড়জ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী, কেহ কেহ পঞ্চম—বাদী ও ষড়জ—সংবাদী বলেন। গ্রীষ্মকৃত্তে ও সাধারণতঃ সন্ধ্যাকালে গান করার সময়। অনেকে সংপূর্ণ-সংপূর্ণজাতিও মানেন। এছাড়া অনেকের মতে দীপকরাগ কলাগমেলের অন্তর্গত ও নিষাদ-বর্জিত। ষারা বিলাবলমেলের অন্তর্গত বলেন, তাঁরা উভয় নিষাদ ব্যবহার করেন। সংগীতদর্পণের মতে পলাসী, জয়শ্রী, ধবলশ্রী ও ধনাত্মীর সহযোগে দীপকের সৃষ্টি।

আরোহণ—সা গ ম প ধ নি, সা,

আবরোহণ—সা ধা প, ম গ রি সা

॥ বিস্তার ॥

I ধ ধ পমপ, নি সা, ধনিসা, নিরিসা, গরিসা, মপনিসা, রিরিসা, গমগরিসা, প, প,
মগ, রিরি, সা, সারিসা | গমপ, প, ধধ, প, মপধমপ, মগ, পমগ, সাগমধপ,
প, গ, গরিসা, নিরিসা।

II গগ, মধপ, সাঁ, সাঁ, নিরিসাঁ, মগরিসাঁ, সারিসাঁ, প, মগ, পধপ, মগ, মগ রিসাঁ।

মগ মধ পসাঁ, সাঁসাঁ, রিসাঁ, গমগরিসাঁ, সারিসাঁ, গম ধপ সারিসাঁ, সাঁপ গপ
গরিসাঁ, সারিসাঁ।

যারা দীপককে মারবামেলের অন্তর্গত বলেন, তাঁদের মতে দীপক ষাড়ব অথবা সংপূর্ণ জাতি। দীপক উত্তরাংগপ্রধান রাগ, হিন্দোলাংগ, অবরোহি ঋষভ দুর্বল, মধ্যরাগ্রে গান করার সময়, উভয় মধ্যমের ব্যবহার। যেমন,

(ক) ষাড়বজ্জাতি—ম ধ সাঁ, ন ধ, ম গ, রি সাঁ, স ম, গ, ম ধ, ন ধ, ন ম ধ,

(খ) সংপূর্ণজাতি—গ, রি সাঁ, নি রি গ, ম, প, ম ধ, ম গ, রি সাঁ।

সেনী-ধরোয়ানার দীপক পঞ্চমরাগেরই নামান্তর। কিন্তু সংগীতদর্পণে দীপক ও পঞ্চমের ভিন্ন ভিন্ন ধ্যানরূপ দেওয়া হয়েছে। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজীও দীপক এবং পঞ্চমরাগ দুটিকে ভিন্ন ভিন্ন রাগ বলেছেন, কেননা দীপক পূর্বীমেল ও পঞ্চম মারবামেলের অন্তর্গত। পঞ্চমও ছ'রকম (ক) পঞ্চম-বর্জিত ষাড়ব, (খ) সংপূর্ণ, দুটি মধ্যমের ব্যবহার, শুদ্ধ-মধ্যম—

বাদী ও ষড়্জ—সংবাদী। ষাড়ব প্রকারের রূপ—ম ধ, সাঁ, নি ধ, ম ধ ম গ, রি সাঁ, সাঁ ম,

গ, ম ধ, নি ধ, নি ম ধ, এবং সংপূর্ণ প্রকারের রূপ—গ, রি সাঁ, নি রি গ, ম, প, ম ধ,

ম গ, রি সাঁ। অবশ্য সেনী-সম্প্রদায় তা' স্বীকার করেন না। তবে সেনী-সম্প্রদায়ের

মতেও দীপকরাগের রূপ ছ'রকম : (ক) আরোহণ-অবরোহণ—স ম, প ম, গম, ধন, ধ সাঁ—সাঁ ন ধ, প ম, গ ম, ম রি, সাঁ। পকড়—সাঁ, ন ধ, সাঁ—, ম—, ম প, ম গ, ম রি—, সাঁ—। মধ্যম—বাদী ও ষড়্জ—সংবাদী।

(খ) ঋষভ-পঞ্চম-বর্জিত, সূতরাং ঔড়বজ্জাতি। আরোহণ-অবরোহণ—সাঁ ম, ম গ, ম ধ নি ধ, সাঁ—সাঁ, নি ধ, ম, গ গ ম, গ ম সাঁ।

কাশীর অক্ষয় হরিনারায়ণ মুখোপাধ্যায় মহাশয় তাঁর “প্রাচীন রূপদ-স্বরলিপি” (১৩৪২ সাল) গ্রন্থের ২য় ভাগ ৭ম খণ্ডে ‘(৫) দীপকরাগ অপ্রচলিত ব’লে মন্তব্য করেছেন। এই গ্রন্থে তিনি বলেছেন : “পঞ্চাশ বৎসর মধ্যে বহু গুণী ও গায়ক

(হিন্দু ও মুসলমান) এবং তন্ত্রকারদিগের গীত ও বাজ শুনিয়াছি, কেহই দীপকরাগ গান করেন নাই । ‘নাদবিনোদ’ একখানি প্রাচীন গ্রন্থ, ইহাতে অনেকগুলি রাগের পরিচয় এবং স্বরগ্রাম সম্বন্ধিষ্ট আছে এবং একটি গানও আছে । গ্রন্থকর্তা বলেন,

গান্ধার্যাংশ গ্রন্থ-শ্রাসঃ পূর্ণোজ্যোতিঃ স্বরূপকঃ ।

সম্ভাষ্যকালে প্রগীয়েন্তে দীপকস্ত প্রকাশকঃ ॥

গানটি এই—“দিয়ে তুমকে। বিরিকি অটলরাজ ছত্রপতি বিক্রম-নরেশ” প্রভৃতি । গানটি গন্ধর্বসেন-রচিত । এর স্বরপ্রচার=স র র গ প ম প ধ ধ ধ, প প ধ ধ প প র স র স স ধ ধ প ধ ধ প, গ গ ম প গ গ র স...প্রভৃতি (—পৃ ২৭৫) । শ্রদ্ধেয় হরিনারায়ণবাবু রাগ পঞ্চমের পরিচয় দিয়েছেন মিশ্র ষাড়বজ্জাতি

হিসাবে বলেছেন : স রি গা গ মা ম ধা ধ না না = সা রি গ গ ম ম ধ ধ নি নি ।

তিনি বলেছেন : হিন্দোল, মালকৌশ, বসন্ত বা ললিত এ’ তিনটি রাগের মিশ্রণে পঞ্চমের ‘সৃষ্টি’ । “সব বসনকে স্বর ঘাই চড়ত ঋষভ ন লাগ । স-ম সহাদী বাদীলে কহিয়ত পঞ্চমরাগ ॥” তিনি বলেছেন : কোন কোন মতে পঞ্চম ও কোন কোন মতে ঋষভাদি সকল স্বর তীব্ররূপে ব্যবহৃত হয় ।

শ্রীগোপেশ্বর বন্দ্যোপাধ্যায় মহাশয়ের (বিষ্ণুপুর) মতে দীপক সংপূর্ণ ও ষাড়ব জাতি, অর্থাৎ এক প্রকারে পঞ্চম-বর্জিত ও অন্তপ্রকারে পঞ্চমযুক্ত হ’রকম । যেমন,

(ক) সা ম, ম ধ, নি ধ, সা, নি রি নি ধ, ম ধ, নি ধ ম, প গ, ম গম, রি সা ।

(= ‘রবি ঘো রয়া’—গান) ।

(খ) ম ধ নি ধ ম গ, ম ধ, নি ধ, ম গ রি সা, ম ম, ম, গ, ম ধ নি সা, রি

সা নি সা, নি নি ধ, ম ধ সা ।—(= ‘প্রগট জ্যোত অনলসম’ প্রভৃতি গান) ।

শ্রদ্ধেয় ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ‘সংগীতসার’-গ্রন্থে দীপকের পরিবর্তে পঞ্চমের পরিচয় দিয়েছেন (সংপূর্ণজাতির) ।

(ক) ॥ কেদারী ॥

কেদারী রাগ বা রাগিণী কেদারা, কেদারক, কেদারিকা, কেদার প্রভৃতি নামে পরিচিত ।

কেদারী বা কেদার বিশেষ প্রাচীন রাগ নয়, কেননা এর সংগে আমাদের প্রথম (?) পরিচয় মেলে খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীর আগে নয় । আচার্য মঘট সংগীতরত্নাবলীতে মালবরাগের জন্তরাগ-রূপে কেদারীর পরিচয় দিয়েছেন । খৃষ্টীয় ১২শ শতাব্দীর ভরত-

ভাষ্কর রাজা নাগদেব কেদারীর কোন নামোল্লেখ করেন নি। সোমেশ্বরদেব (১১৩১ খৃ°) ‘মানসোল্লাস’-গ্রন্থে শ্রীরাগের জন্তরাগ হিসাবে ‘কেদারী’-র পরিচয় দিয়েছেন। তাই মনে হয়, কেদারী বা কেদার রাগটির প্রচলন শুরু হয় সম্ভবতঃ ১১শ-১২শ শতাব্দীর পরবর্তী ভারতীয় সমাজে। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় যে, ১৩শ শতাব্দীর গুণী শাস্ত্রদেবও হ্রস্পষ্টভাবে সংগীত-রত্নাকরে কেদারীর কোন পরিচয় দেন নি। তাই মনে হয়, খৃষ্টীয় ১৩শ-১৪শ শতাব্দীতেও কেদারীর প্রচলন ছিল না, অথবা অল্প কোন রূপে ছিল।

স্বরমেলকলানিধিতে রামামত্য (১৫৫০ খৃ°) কেদারগৌল (গৌড়?) মেল ও রাগের পরিচয় দিয়েছেন। কেদারগৌল মধ্যমশ্রেণীর রাগ, সংপূর্ণজাতি, নিষাদ—অংশ গ্রহ ও ত্রাস। পণ্ডিত অহোবল কেদারগৌল বা গৌড়কে কেদারনটের মতো কেদার বা কেদারী থেকে আলাদা রাগ বলেছেন, কারণ কেদারের মূর্ছনা হরিণাশা ও কেদারগৌলের মূর্ছনা রজনী। পুণ্ডরীক বিটঠল (১৬শ শতাব্দী) কেদারাকে মেল হিসাবে গ্রহণ করে কেদারীর পরিচয় দিয়েছেন: “ত্ৰাংশান্তকে নি-গ্রহকোহরিধৌ বা কেদারকঃ সায়মভীষ্ট এষঃ”। নিষাদ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। অনেকের মতে ঋষভ—অংশ ও ধৈবত—গ্রহ ও ত্রাস (?)। রাগতরংগীগীতে লোচন-কবি কেদারীকে সংস্থান বা মেল হিসাবে গ্রহণ করে তার পরিচয় দিয়েছেন,

এবং সতি নিষাদশ্চেৎ কাকলীভবতিষ্কুটম্।

বীণায়াং ব্যক্তিমাধন্ত কেদারসংস্থিতিস্তদা ॥

কেদার-সংস্থানের সমস্ত (সাত) স্বরই শুদ্ধ, সুতরাং তা’ বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির বিলাবল-মেলের মতো ছিল। ‘হৃদয়কৌতুক’-গ্রন্থে হৃদয়নারায়ণদেব (১৬৬০ খৃ°) এই রূপই স্বীকার করেছেন। সংগীত-পারিজ্ঞাতে পণ্ডিত অহোবল ‘কেদারী’ বা কেদারের লক্ষণ বলেছেন: “গ-নী তীব্রৌ তু কেদার্যাং রি-ধৌ নন্তোহথ গাদিমা”; কেদারীর গান্ধার ও নিষাদ তীব্র (শুদ্ধ) এবং ঋষভ ও ধৈবত কোমল (?) এবং গান্ধারমূর্ছনা তথা হরিণাশামূর্ছনার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। হরিণাশামূর্ছনা—গ ম প ধ নি সাঁ রি°—রি° সাঁ নি ধ প ম গ। কেদারী তৃতীয় প্রহরে আলাপের সময়। মনে রাখা উচিত যে, পারিজ্ঞাতকারের সময় শুদ্ধমেল ছিল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাফীমেল, সুতরাং বর্তমান কেদারীর রূপ তা’ থেকে আলাদা হওয়াই স্বাভাবিক। অনুপসংগীতাকুশে ভাবভট্ট (১৬৭৪—১৭০১খৃ°) ‘কেদারিকা’ তথা কেদারীকে দীপকেয় প্রথম রাগিনী বা জন্তরাগ বলে বর্ণনা করেছেন। সুতরাং ১৭শ-১৮শ শতাব্দীতে কেদারীর সংগে সংগে দীপকের প্রচলন যে লোপ পায় নি তা’ বোঝা যায়। ‘অনুপসংগীতরত্নাকর’-গ্রন্থে ভাবভট্ট একটু ভিন্নভাবে কেদারীকে মেলরাগ বলে বর্ণনা করেছেন ও বলেছেন

কেদারীমেলের অন্তর্গত কেদারী রাগ বা রাগিণী। একই গ্রন্থকারের মধ্যে দ্বৈতমতের পরিচয় এই প্রথম নয়, এর আগেও এর নিদর্শনের অভাব নাই। সংগীতনারায়ণে পুরুষোত্তম মিশ্র (১৭৩০ খৃঃ) কেদারীরাগের কোন নামোল্লেখ করেন নি। তাজোররাজ তুলাজী (১৭৬৩-১৭৮৭ খৃঃ) ‘সংগীত-সারামতোদ্ধার’-গ্রন্থে কেদারীর পরিবর্তে কাম্বোজী-মেলের অন্তর্গত কেদারগোড়-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। অবশ্য খৃষ্ট শতাব্দীর গোড়ার দিক ও মাঝামাঝির কথা ছেড়ে দিলে শেষের দিকে কেদারীর আবির্ভাব স্থম্পষ্টভাবেই সংগীত-সমাজে পাওয়া যায়। সংগীতদর্পণে দামোদর কেদারীকে ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ ব’লে পরিচয় দিয়েছেন এবং তা’ কাকলী-নিষাদ ও মধ্যমগ্রামের মাগৌ-মূর্ছনার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত (মাগৌমূর্ছনা—নি সা রি গ ম প ধ—ধ প ম গ রি সা নি)। কেদারীর উল্লেখ ক’রে তিনি বলেছেন,

কেদারী রি-ধ-হীনা স্তাদোড়বা পরিকীতিতা।

নি-ত্রয়া মূর্ছনা মাগৌ কাকলীস্বরমণ্ডিতা ॥

দামোদর কেদারীর ধ্যানরূপ বর্ণনা করেছেন,

জট্যাং দধানা সিতচন্দ্রমৌলিঃ

নাগোত্তরীয়া ধৃতযোগপট্টা।

গংগাধরধ্যাননিমগ্নচিত্তা

কেদারিকা দীপকরাগিণীয়ম্ ॥

তরংগকারের বর্ণনা : কেদারী যুবতী, আলুলায়িত কেশদামে সর্পভূষণ, মস্তকের পার্শ্বে জাহ্নবীধারা প্রবাহিত, ললাটে চন্দ্রকলা, পরিধানে গৈরিক বসন, নবীনা যোগিনী। কেদারিকা তার নাগক দীপকের একান্ত প্রিয় নায়িকা। দিব্যরাত্র মহাদেবের অর্চনায় তিনি নিযুক্ত থাকেন ও বারাংগনা সখীদের সংগে মৃদংগ ঘটা প্রভৃতির বাজের তালে তালে নৃত্য করেন। চতুর্দিকে শঙ্খধ্বনি ও সখীদের পায়ে হুপূরের রিনিঝিনি শব্দ ধ্বনিত হয়।

॥ বর্তমান রূপ ॥

কেদারী কল্যাণমেলের অন্তর্গত, উভয় মধ্যমের ব্যবহার। শুদ্ধ-মধ্যম—বাদী, ষড়্জ—সংবাদী। কখনো কখনো অবরোহে ধৈবতের সংগে কোমল-নিষাদের ব্যবহার হয়। আরোহণে ঋষভ ও গান্ধার-বর্জিত ও আরোহণে গান্ধার বক্র, হুতরাং ঔড়ব-সংপূর্ণজাতি। এতে ঋষভ ‘গমপগমরিসা’ স্বরগুলির প্রয়োগ স্পষ্ট হয়। রাত্রি প্রথম প্রহরে গানের সময়। শুদ্ধকেদারী, টানদীকেদারী, জলধরকেদারী ও মলুহা বা মারুকেদারী এই চার

রকম কেদারীর প্রচলন আছে। সংগীতদর্পণের মতে (২৬৪) বিহাগ, শংকরা, শ্রাম ও হাম্বীরের সংমিশ্রণে ও তরংগকার বলেন : বাগেশ্রী, শুদ্ধ, নট ও কামোদের সহযোগে কেদারীর সৃষ্টি।

আরোহণ—সা, ম, ম, প, ধ, প, নি, ধ, সা,

অবরোহণ—সা, নি, ধ, প, ম (বাম) প, ধ, প, ম, গ, ম, রি, সা।

পকড়—সা, ম, ম, প, ধ, প, ম, প, ম, রি, সা।

॥ বিস্তার ॥

I সাম, মপ, পধ, প, ম, মপধপম, পম, রি, সা, সারিসা। সাম, পম, পধপম, নিধপ, মপধ পম, সানিধপম ধপম, মরিসা, সামপধপম, পম, রি, সা, সারিসা।

II পপসা, সা, সারিসা, মরিসা, সাধ, সা, রিসা নিধপ, পগমরিসা, রিসা, নিধ, প, মপনিধ, প, মপধ পম, ম, রি, সা, রিসা, নিধপ, মপধ পম, সাম, পধম, পম, ম, রি, সা, সারিসা।

উভয় মধ্যমের ব্যবহার একসঙ্গেও হয়, যেমন—পমম, মগ, পম, রিসা।

কোমল-নিষাদের ব্যবহার বখন হয় তখন তার রূপ—ধনি, ধপ, মপ, ধপ মা, পম রিসা।

শ্রদ্ধেয় স্বদর্শনাচার্য 'সংগীতস্বদর্শন'-গ্রন্থে কেদারীর প্রসঙ্গে উল্লেখ করেছেন : “কেদারা সংপূর্ণ হৈ, ইসে দীপককী রাগিনী কহা হৈ। ইসমেঁ ষড়্ভঙ্গে একদম উতরে মধ্যমপর জানা চাহিয়ে যহীঁ ইসকা কামোদসে ভেদ হৈ, ওর সব কামোদ তুল্য জাননা। উত্তরামধ্যম ইসকা প্রাণ হৈ”।

॥ কানাড়া ॥

কানাড়ারাগ কানড়া, কানাড়ী, কানারা, কাহাড়া, কাহুরা, কানর প্রভৃতি নামে পরিচিত। কানাড়া কর্ণাটরাগের (‘কানাড়া’-শব্দটি ‘কর্ণাট’-শব্দের) অপভ্রংশ ব’লে প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রে কানাড়ার পরিবর্তে কর্ণাট বা কর্ণাটী-শব্দটির ব্যবহার দেখা যায়। কর্ণাট ‘কর্ণাটিকা’ নামেও কোন কোন জায়গায় পরিচিত। এই গ্রন্থের ভূমিকায় শ্রদ্ধেয় অধ্যাপক শ্রীঅর্জুনকুমার গংগোপাধ্যায় কানাড়ারাগের নাম ও সার্থকতা সম্বন্ধে

নিপুণভাবে আলোচনা করেছেন। কানাড়া যে দেশজাত বা আঞ্চলিক রাগ এ'বিষয়ে কোন সন্দেহ নাই। আসলে কর্ণাটদেশ থেকে কিংবা কর্ণাটদেশে প্রচলিত দেশী আদিম-স্বরকেই দশলক্ষণ-রূপ মস্ত্রে সংস্কৃত ক'রে কানাড়াকে পরে অভিজাত ক্লাসিক্যাল রাগ-পর্ধ্যায়ে উন্নীত করা হয়েছিল। মতংগের বৃহদ্বৈদ্যেতে এ'ধরণের অসংখ্য দেশীরাগের নিদর্শন পাওয়া যায়, কিন্তু 'কর্ণাট'-রাগের কোন উল্লেখ নাই। বৃহদ্বৈদ্যেতে গুর্জরী, সৌরাষ্ট্রী, সৈন্ধবী, কাম্বোজা, দাক্ষিণাত্যা, অন্ধ্রী, আবিড়ী, মালবী, কৌশলী, বোট প্রভৃতি দেশজাত বা দেশ-নামাঙ্কিত রাগের উল্লেখ আছে। তেমনি আবার জাতির নামাঙ্কিত রাগেরও অভাব নাই, যেমন আভীরী, শক ও শকমিশ্রিতা, পুলিন্দী, সৌবীরী বা সৌবীরক, টক্ক, প্রভৃতি। শুদ্ধীকরণের পুরোহিতরা দেশী তথা দেশজাত রাগগুলির ওপর অন্ধার মনোভাব সৃষ্টি করার জন্য পৌরাণিকী ধারণারও আরোপ করেছেন: "দেশিকার-প্রবন্ধোঃ (১) হরবজ্রাভিনির্গতাঃ, অসংখ্যাতান্ত কথিতা ন জায়ন্তেঃ স্তব্ধভিঃ"। দেশীরাগগুলিকে নিয়ে নিবন্ধ গানগুলি রাগগীতি তথা প্রবন্ধ-সংগীত নামে অভিহিত। দেশজাত প্রবন্ধ বা রাগগীতি বা রাগগুলি (কেননা তখন গীতির আশ্রয় ছিল রাগ) মহাদেবের মুখ-নিঃসৃত বলয় সে'গুলি যে পবিত্র ও অভিজাত একথাই আরোপ করা হয়েছে। সুতরাং কানাড়া তথা কর্ণাটরাগ কর্ণাটদেশের নামাঙ্কিত রাগ ব'লে মনে হয়।

কানাড়া-রাগ সম্বন্ধে প্রচলিত একটি পৌরাণিকী ধারণা আছে ও তারি জন্য অনেকে শ্রীকৃষ্ণের কিংবা শ্রীকৃষ্ণের বাণীর সংগে রাগটিকে সম্পর্কিত করেন। কিন্তু আসলে শ্রীকৃষ্ণের বাণী থেকে কানাড়ারাগটি যে সৃষ্টি হয়নি এ'কথা ঠিক। রাগরূপের সংগে সামাজিক মানুষের চিন্তাধারা বা কল্পনা অবিচ্ছেদ্যভাবে জড়িত। পাখিও সকল সংপর্ক ও জিনিসের সংগেও মানুষের কল্পনা অবিভাব-সম্বন্ধে জড়িত। যোগবাশিষ্ট-রামায়ণকার এই সত্যের রহস্ত-দ্বার উন্মুক্ত ক'রে বলেছেন: মনই জগতের কর্তা, অর্থাৎ মনের বিকাশ থেকেই বিশ্বচরাচরের সৃষ্টি। আচার্য শংকর বলেছেন: "চরাচরং ভাতিমনোবিলাসম্"। এ'গুলি নিছক দর্শনের কথা হ'লেও এদের পেছনে ঐতিহাসিক ও বৈজ্ঞানিক সত্য কিছু-না-কিছু নিহিত আছে। আগলে কথা এই যে, প্রত্যেকটি রাগ-আলাপনের পেছনে যদি শিল্পীর ঘনীভূত কল্পনার আবেশ না থাকে তবে সে রাগ কখনই রসের মাধ্যমে শ্রোতার মনে ভাবের তরংগ সৃষ্টি করতে পারে না। তাই রাগকে প্রাণবান করতে হ'লে কল্পনা বা ভাবের আশ্রয় নিতে হয়। কানাড়ারাগটির পেছনে কি ধরণের কল্পনার আবেশ বা পরিবেশ আত্মগোপন ক'রে আছে, সূক্ষ্মদর্শী শ্রীঅর্জুনকুমার গংগোপাধ্যায়ের কথায় তার বিশ্লেষণ করা যাক। তিনি বলেছেন: "প্রাচীনকালের হস্তী-শিকারের

‘হাস্টিং মেলডি’ বা মুগয়া-গীতি যখন মধ্যযুগীয় বৈষ্ণবধর্মের শ্রীকৃষ্ণপূজার দ্বারা প্রভাবিত হইল তখন রাগিণীর চিত্রকরণ ঐ মুগয়ার রাজাকে শ্রীকৃষ্ণ-রূপে কল্পনা করিয়া লইলেন এবং শ্রীকৃষ্ণের ‘গজস্বর-বধ’-এর কাহিনী এই প্রাচীন হস্তী-শিকারের স্মৃতির উপর আরোপিত হইল। হয়তো আদিম যুগে এই রাগের অল্প কোনও নাম ছিল কিংবা কোন নামই ছিল না, তাই শ্রীকৃষ্ণপূজার প্রভাবে কৃষ্ণ বা ‘কাহু’ বা ‘কানর’—‘কানাড়া’ নামে তাহা রূপান্তরিত হইয়াছিল”।

ঐতিহাসিক পরিপ্রেক্ষণের সংগে ভাব-কল্পনার ক্রমবিকাশ-রহস্ত লক্ষ্য করলে একথাই যুক্তিযুক্ত ব’লে মনে হয়। হস্তী-শিকারের পর চারণগীতির পরবর্তী যুগে শ্রীকৃষ্ণপূজার প্রভাব যখন গীতি-সার্থকতার ওপর আরোপিত হ’ল ঠিক তখন থেকেই মনে হয়—দেশজাত আদিম কর্ণাট-নামাঙ্কিত সুর (তখন ঠিক শাস্ত্রীয় লক্ষণাঙ্কিত ‘রাগ’ নয়) শ্রীকৃষ্ণের উদ্দেশ্যে আয়োজিত বা নিবেদিত হওয়ায় শ্রীকৃষ্ণের প্রিয়তম নাম ‘কাহু’ থেকে নামের ক্রমবিকাশের পথে কানর > কানড় > কানড়া > কানাড়া নামে অভিহিত হওয়া স্বাভাবিক, আর তারি জন্ম কানাড়াকে শ্রীকৃষ্ণের মূলনী-রন্ধ্রে ধ্বনিত পবিত্র সুর-তরংগের সংগে সাধারণভাবে সম্পর্কিত করাও কিছু অসম্ভব নয়। আসলে কিন্তু কানাড়ারাগ দেশী কর্ণাট-সুর তথা রাগেরই ক্রমপরিণত রূপ।^১ অবশ্য অধ্যাপক শ্রীকৃষ্ণ রতনবনকর আর একটু বাস্তবতার দিক থেকে কর্ণাট ও কানাড়া রাগ-দুটির সম্বন্ধে মন্তব্য প্রকাশ করেছেন। তিনি বলেছেন : “At the outset it is proper to state that the word কানাড়া is modernized form of কর্ণাট। The Province of কর্ণাট now runs by the name of Kānārā. The name কর্ণাট and its altered form কানড়া বা কানাড়া both appear in old Sanskrit word and it can be proved that the two names were mutually used one for the other”।^২ এখন দেখা যাক, খৃষ্টীয় শতাব্দীর প্রথম থেকে আজ পর্যন্ত কানাড়া-রাগের রূপ-বৈচিত্র্য কি ধরণের পাওয়া যায়।

পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে, খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দের গ্রন্থ বৃহদদেশীতে মতংগ কানাড়া বা কর্ণাট নামে কোন রাগের উল্লেখ করেন নি। ৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ শতাব্দীর গুণী পার্শদেবও সংগীতসময়সারে কানাড়ার কোন পরিচয় দেন নি। ‘কর্ণাট’ নামাঙ্কিত রাগের বেলায়ও তাই। অথচ তিনি (পার্শদেব) কর্ণাট-বড়গাল ও কর্ণাটগোড় এ’ত্’টি

১। অনেকে কানাড়াকে কর্ণাট থেকে আলাদা রাগ বলতে চান।

২। গ্রন্থকারের লিখিত একটি পত্র থেকে উদ্ধৃত করা হ’ল।

দেশীরাগের উল্লেখ ক'রে তাদের পরিচয় দিয়েছেন, আর এ'থেকে এ'কথা মনে করা অসমীচীন নয় যে, পার্শ্বদেব কর্ণাটদেশের সংগে সংগে সেখানকার স্থর (?) বা রাগের বিষয়ও অবগত ছিলেন। পার্শ্বদেব সংপূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব জাতির অসংখ্য দেশী রাগের পরিচয় দিয়েছেন, তবে তিনি বরাটি, গোড় ও গুর্জরীর রূপ-বৈচিত্র্যেরই বিশেষভাবে উল্লেখ করেছেন। কিন্তু শুকবরাটীর বৈচিত্র্য হিসাবে সৈন্ধব, কুস্তল, অবস্থান, প্রতাপ, হস্তস্বর, আবিড় প্রভৃতির নামোন্লেখ করেছেন। গোড়ের বেলায় তিনি কেবলমাত্র তুলনামূলকভাবে কর্ণাট ও দেশাল এই দু'রকম বৈচিত্র্যের পরিচয় দিয়েছেন। কর্ণাটগোড়ের রূপ যেমন,

স্বস্থানে তাড়িতঃ পূর্ণঃ ষড়্ভাংশতাসংযুতঃ ।

প্রোক্তঃ কর্ণাটগোড়োহয়ং প্রতাপপৃথিবীভূজা ॥

একটি দেশ-নামাঙ্কিত রাগের সংগে আর একটি দেশ-নামাঙ্কিত রাগের মিশ্রণ অনেক ক্ষেত্রেই দেখা যায়। এই মিশ্রণকে দেশের পারস্পরিক মৈত্রী-ইংগিতও বলা যায়। কর্ণাট-গোড়রাগের লক্ষণ-শ্লোকে : 'প্রোক্তঃ কর্ণাটগোড়োহয়ং প্রতাপ-পৃথিবীভূজা' শব্দগুলি বিশেষ অর্থপূর্ণ, কেননা পৃথিবীপাল তথা সম্রাট প্রতাপ এই রাগের নাম দিয়েছেন 'কর্ণাটগোড়' (?)। কিন্তু এই সম্রাট বা নৃপতি প্রতাপ কে? ইনি কি কর্ণাটের অধীশ্বর—না বাঙলার রাজধানী গোড়দেশের অধিপতি? 'প্রতাপ-পৃথিবীভূজা' শব্দগুলি অল্পসম্মানী ঐতিহাসিকের গবেষণার সামগ্রী সন্দেহ নাই। তেননি 'কর্ণাট-বঙাল'-রাগটি কর্ণাট ও নদীনাট্যকাদেশ বাঙলার মধ্যে মৈত্রী-সম্পর্কেরই সূচনা করে। যাক্, এতো গেল ঐতিহাসিক প্রশ্নের আলোচনা, কিন্তু বাস্তবিকপক্ষে কানাড়া বা কর্ণাট-রাগটির নিজস্ব কোন রূপের পরিচয় পাওয়া যায় কিনা দেখা উচিত।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) 'কর্ণাট'-রাগটি অন্ততঃ চারবার উল্লেখ করেছেন, কিন্তু তার নির্দিষ্ট স্বররূপে কোন পরিচয় দেন নি। তিনি কর্ণাটকে পুরুষরাগ বলেছেন : 'গোড়ঃ কর্ণাট' প্রভৃতি। কিন্তু 'কানাড়া'-শব্দটির নাম-গন্ধ সংগীত-মকরন্দে নাই। নাট্যালোচনে কর্ণাটকে সালাগ বা সালাংক-রাগশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে, কিন্তু 'কানাড়া' নামে কোন রাগের উল্লেখ নাই। খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ অব্দের মম্মটাচাধ-রচিত সংগীতরত্নমালায় কর্ণাটকে অভিজাত জনকরাগের পর্যায়ভুক্ত করা হয়েছে। পরবর্তী 'সংগীতনারায়ণ'-গ্রন্থে মম্মটের এই রাগশ্রেণীর উল্লেখ করা হয়েছে। কিন্তু ঐ ১১শ-১২শ অব্দের রাজা নাথদেব তাঁর 'সরস্বতীহৃদয়ালংকার' ভাষ্যে কর্ণাট বা কানাড়ার কোন উল্লেখ করেন নি। মতভেদ সকল সময়েই ছিল, এখনো আছে। রাগদর্পণে রাজা সোমেশ্বরদেবের (১২শ শতাব্দী) যে মতের উল্লেখ আছে তাতে পঞ্চমের জন্মরাগ হিসাবে 'কর্ণাট' বা কর্ণাটের সন্ধান পাওয়া যায়।

সংগীত-রত্নাকরে শার্ঙ্গদেব (খৃষ্টীয় ১৩শ অঙ্গ) শুদ্ধ-কর্ণাটের বা কানাড়ার কোন উল্লেখ করেন নি, পার্শ্বদেবের মতো তিনিও কর্ণাট-বঙ্গাল ও কর্ণাটগোড়েরই পরিচয় দিয়েছেন। ‘কর্ণাট-বঙ্গাল’ পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বজ্রাতির রাগ, গান্ধার—অংশ ও ষড়্জ—গ্রাস, আর ‘কর্ণাটগোড়’ ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ ও তার ষড়্জ আন্দোলিত। স্মৃতরাং এঁকথা ঠিক যে, কানাড়ারাগের প্রচলন খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর সমাজেও ছিল না। অথবা বলা যায়, কানাড়ার পূর্বরূপ ‘কর্ণাট’-রাগটি স্বতন্ত্রভাবে প্রকাশ না পেয়ে মিশ্রিত আকারে খৃষ্টীয় ৯ম—১১শ শতাব্দী থেকে ভারতীয় সমাজে প্রচলিত ছিল। শারংগদরপদ্ধতিতে ‘রাগার্ণব’-গ্রন্থ (১৪শ খৃষ্টাব্দ) থেকে যে রাগ-তালিকা উদ্ধৃত আছে তাতে কর্ণাটকে নটরাগের জন্মরাগ বলে উল্লেখ করা হয়েছে। সেখানেও ‘কানাড়া’ এই নির্দিষ্ট নামের কোন উল্লেখ নাই। একমাত্র খৃষ্টীয় ১৫শ খৃষ্টাব্দে (আত্মনামিক) রচিত ‘পঞ্চমসংহিতা’-গ্রন্থে নারদ (৩য়) মল্লারের জন্মরাগ (রাগিণী) হিসাবে ‘কানাড়া’ অর্থাৎ কানাড়ার উল্লেখ করেছেন। এখানে আবার কর্ণাটের সংপূর্ণ (নাম) অদর্শন দেখা যায়।

খৃষ্টীয় ১৬শ অব্দে পণ্ডিত রামানন্ড (১৫৫০ খৃ.) স্বরমেলকলানিধিতে পার্শ্বদেব ও শার্ঙ্গদেবের মতো ‘কর্ণাট-বঙ্গাল’ ও ‘কর্ণাট-গোড়ের’ পরিচয় দিয়েছেন। দেখা যায়, তাঁর উল্লিখিত ‘কর্ণাট’-শব্দটি ‘কন্নড়’-শব্দে ব্যবহৃত হয়েছে। তিনি গোড়কেও ‘গোল’ বলেছেন। কাজেই ভাষাগত উচ্চারণের রূপান্তর বা অপভ্রংশ হিসাবে কর্ণাটকে আমরা ‘কন্নড়’-রূপেও পেয়ে থাকি। পণ্ডিত পুণ্ডরীক বিট্টল সম্রাট অকুবরের সময়কার গুণী। তিনি সম্রাগচন্দ্রোদয়ে কর্ণাট-বঙ্গাল ও কর্ণাটগোড় (কর্ণাটকে তিনি ‘কন্নড়’ ও গোড়কে ‘গোল’ রূপে ব্যবহার করেন নি) ছাড়া স্বতন্ত্রভাবে কর্ণাটের, পরিচয় দিয়েছেন : “গ্রংগগ্রহাস্তো রি-ধ-বর্জিতো বা পূর্বস্ত কর্ণাট ইনাস্তশোভী”, অর্থাৎ কর্ণাট ঋষভ ও দ্বৈবত-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ, নিষাদ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। অনেকে কর্ণাটকে সংপূর্ণজাতির (সাতস্বরযুক্ত) রাগ বলেন। পুণ্ডরীক কর্ণাট থেকে স্বতন্ত্রভাবে ‘কানাড়া’-নামধেয় কোন রাগের উল্লেখ করেন নি। পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ.) রাগবিবোধে কর্ণাট কিংবা কর্ণাটগোড়কে মেল হিসাবে গ্রহণ করেছেন ও কর্ণাটরাগ তার অন্তর্গত। কর্ণাটরাগের পরিচয় দিয়ে সোমনাথ বলেছেন : “কর্ণাটো নিশি পূর্ণো নিত্যাংশগ্রহঃ কচিপ্রিবমুক্”, অর্থাৎ কর্ণাট সংপূর্ণজাতির রাগ, তার ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। এঁরাগ সন্ধ্যাকালে আলাপন করা হয়। অনেকে কর্ণাটকে ঋষভ ও দ্বৈবত-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ বলেন ও একথা আমরা পুণ্ডরীক বিট্টলের আলোচনার সময় উল্লেখ করেছি। এখানে একটি আলোচনার বিষয় যে, কর্ণাটরাগের পরিচয় দেবার সময় সোমনাথ ‘অয়ং স্বমেলো’ কিংবা অভাণ বা আড়ানার

পরিচয়ের প্রসংগে ‘অয়ং কর্ণাটমেলৈ’ শব্দগুলি ব্যবহার করেছেন এবং মেল হিসাবেও তিনি ‘কর্ণাট’-শব্দই ব্যবহার করেছেন : “কর্ণাটো দেশাক্ষী শুদ্ধো” প্রভৃতি । পুনরায় টীকায় তিনি উল্লেখ করেছেন : “কর্ণাটঃ কর্ণাটগোড়ঃ” । এ’থেকে বোঝা যায়, সোমনাথের মতে কর্ণাট ও কর্ণাটগোড় এক ও অভিন্ন রাগ । হুতরাং সোমনাথের অভিপ্রায়কে গ্রহণ করলে দাঁড়ায় যে, পার্শ্বদেব, শান্দদেব কিংবা রামামতা কর্ণাটকে স্বতন্ত্রভাবে উল্লেখ না ক’রে যখন কর্ণাটগোড়ের পরিচয় দিয়েছেন তখন শুদ্ধ-কর্ণাটের রূপকেই গ্রহণ করা সমীচীন ও সে’দিক থেকে কর্ণাট যে রাগ হিসাবে ২ম-১১শ খৃষ্টাব্দ থেকে ভারতীয় সমাজে প্রচলিত ছিল একথাও ধরে নেওয়া যায় । আর একটি লক্ষ্য করার বিষয় যে, বর্তমানে আড়ানাকে যেমন আমরা ১৮টি কানাড়াশ্রেণীর অন্ততম রাগ হিসাবে গণ্য করি তেমনি পণ্ডিত সোমনাথও কর্ণাটের পরই অড্ডাণ তথা আড়ানার পরিচয় দিয়ে তাকে কর্ণাট বা কর্ণাটগোড়-মেলেরই অন্তর্ভুক্ত বলেছেন । মোটকথা বর্তমানের কানাড়া ও আড়ানা যেমন একই শ্রেণীভুক্ত ও স্বগোত্রীয়, তেমনি ১৭শ শতাব্দীতে কর্ণাট এবং আড়ানাও সম্ভবতঃ স্বগোত্রীয়ই ছিল ।

খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর মাঝামাঝি বা শেষের দিকের লোচন-কবির ‘রাগতরংগিণী’-গ্রন্থে ‘কর্ণাট’ ও ‘কানাড়া’ শব্দ-দুটির পৃথকভাবে উল্লেখ দেখা যায় । তিনি গ্রন্থের প্রারম্ভে হুতুম্মতের পরিচয়-দানের প্রসংগে ‘কানরা’-শব্দ ব্যবহার করেছেন : “দ্বিতীয়া কানরা যথা” । পুনরায় কর্ণাট-সংস্থানের (মেল) সম্পর্কিত রাগগুলির পরিচয় দেবার সময় তিনি ‘কানরা’-রাগকে পৃথকভাবে উল্লেখ করেছেন,

বাগেশ্বরী কানরশ্চ থম্ভাট্টী তু রাগিণী ।

সোরঠঃ পরজ্ঞো মাক্স জৈজবস্তা তথাপরা ॥

* * * *

কর্ণাটসংস্থিতাবেতে রাগাঃ সন্তীতিনিশ্চিতম্ ॥

এ’ছাড়া পণ্ডিত লোচন তরংগিণীর অনেক জায়গায় ‘কানরা’-শব্দ ব্যবহার করেছেন । হুতরাং কানরা তথা কানাড়া-শব্দটি বিশেষভাবে খৃষ্টীয় ১৬শ-১৭শ শতাব্দীর সংগীত-সমাজে প্রচলিত হয়—যদিও আনুমানিক ১৪শ খৃষ্টাব্দের গ্রন্থ পঞ্চমসংহিতায় মল্লারের রাগিণী হিসাবে ‘কানড়া’-র উল্লেখ আমরা পেয়েছি । খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দী দক্ষিণী বেঙ্কটমথী চতুর্দশীপ্রকাশিকায় শ্রীরাগের জ্ঞানরাগ হিসাবে কন্নড়গোল তথা কন্নড় বা কানাড়ার পরিচয় দিয়েছেন । তবে ১৭শ-১৮শ খৃষ্টাব্দের কোন কোন গ্রন্থে (যেমন ভাবভট্টের ‘অনুপসংগীতাকুশ’, ‘অনুপসংগীতরত্নাকর’, পুরুষোত্তম মিশ্র-রচিত ‘সংগীতনারায়ণ’ প্রভৃতি) ‘কর্ণাটী’-শব্দের উল্লেখ আছে । সংগীত-পারিজ্ঞাতে কানাড়াকে ‘কানড়ী’

বলা হয়েছে : “কানড়ী সা বিরাজতে”। কানাড়া তীব্র-গান্ধারযুক্ত, মধ্যম উদ্গ্রাহ, ধৈবত—হ্রাস ও ষড়্ভ—অংশ।

অনেকে বলেন যে মিঞা তানসেন নাকি ‘কানাড়া’-রাগটি সৃষ্টি করেছিলেন। তাই যদি ধরে নেওয়া যায়, তবে ১৬শ-১৭শ শৃষ্টাব্দের প্রায় সকল গ্রন্থেই কানাড়ার উল্লেখ বা পরিচয় থাকা উচিত ছিল, কিন্তু তার যথেষ্ট ব্যতিক্রম দেখা যায়। কানাড়ারাগটিকে মিঞা তানসেনের সংগে সম্পর্কিত করার কোন কারণ আছে ব’লে আমরা মনে করি না। তবে সম্রাট অকবর বাদশাহের দরবারে রাগটির বিশেষ সমাদর ছিল ধরে নিলে কর্ণাটের রূপান্তর কানাড়ার ‘দরবারী-কানাড়া’ নামে অভিহিত হওয়া কিছু অস্বাভাবিক নয়। কিন্তু একথা ঠিক যে, কর্ণাটের নামান্তর ও মতভেদের মাধ্যমে রূপান্তরযুক্ত কানাড়ার প্রচলন তানসেনের যুগে নিশ্চয়ই অব্যাহত ছিল ও কানাড়ার প্রকৃতি গম্ভীর ও শান্ত ব’লে রাগটি যে তাঁর একান্ত প্রিয় ছিল একথাও মনে করা যায়।

কানাড়ার পরিচয়-প্রসঙ্গে সংগীতদর্পণে দামোদর (১৬২৫ খৃ) বলেছেন,

ত্রি-নিষাদাহত সংপূর্ণা নিষাদো বিকৃতো ভবেৎ ।

মাগী চ মুর্ছনা জ্যেং কানড়েরং স্বথপ্রদা ॥

কানাড়া সংপূর্ণজ্ঞাতির রাগ, নিষাদ—অংশ, গ্রহ ও হ্রাস। কিন্তু নিষাদ বিকৃত। মধ্যমগ্রামের মাগীমুর্ছনার দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। মাগীমুর্ছনার রূপ—নি সা রি গ ম প ধ—
ধ প ম গ রি সা নি।

দামোদর কানাড়ার ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

রূপাণপাণিগর্জদন্তুথণ্ড—

মেকং বহন্তী নিজহন্তুকেন ।

সংস্কৃত্যমানা স্বরচারণৌষে:

সা কানড়েরং কিল দিব্যমূর্তি ॥^১

রাগবিবোধে সোমনাথ কর্ণাটরাগের ধ্যানরূপ বর্ণনা করেছেন,

সাসি^২-গজদন্তপাণিনীলগলো মৌণভূষিতঃ কর্ণে ।

শৃংগারবীরপোষী কর্ণাটো যোষিতামিষ্টঃ ॥

খড়্গ ও গজদন্ত হস্তে এই বর্ণনাটি কানাড়া ও কর্ণাটের উভয়েরই সমান। এই সামান্য সাদৃশ্য থেকে কানাড়া ও কর্ণাট যে একই রাগ, কালের বিবর্তনে রূপের ও নামের পরিবর্তন সম্ভব হয়েছে এ কথা মনে করা কিছু অসমীচীন নয়।

সংগীত-তরঙ্গকার কানাড়ার ধ্যান বর্ণনা করেছেন, : কানাড়ার বীরবেশ, তাঁর কুল-লজ্জার ভয় নাই, হাতে করবাল, তিনি বীরগণের মাঝখানে বিহার করেন। শরীরের বর্ণ স্তবর্ণের মতো উজ্জ্বল, সর্বদেহ কপূরচর্চিত, স্তব্ধমল ও স্তব্ধাভরা মুখ, নবঘননির্মিত কেশদামে শিরদ্বান আবৃত, সম্মুখে স্তাবকগণ তাঁর যশগানে রত।

॥ বর্তমান রূপ ॥

কানাড়া আসাবরীমেলের অন্তর্গত। ঋষভ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী, সংপূর্ণ-মাড়বজ্জাতি, মধ্যরাতে গানের সময়, ত্যাগের প্রকৃতিসম্পন্ন উদাসী ও গম্ভীর, মন্ত্র-মধ্যস্থান পর্যন্ত বিস্তৃত, আরোহে গান্ধার দুর্বল, গান্ধার আন্দোলিত, অবরোহে ধৈবত-বজ্জিত। অনেকের মতে রাগেশী, মধুমাধবী ও পুরিয়ার সংমিশ্রণে রাগটির সৃষ্টি। পূর্বাংগে সারাঙ্গ ও উত্তরাংগে আসাবরীর ছায়া লাগে।

আরোহণ—নি সা, রি গ, রি সা, ম প, ধ, নি সা°,

অবরোহণ—সা°, ধ, নি প, ম প, গ, ম রি, সা

পকড়—গ, রি রি, সা ; ধ, নি রি, সা

॥ বিস্তার ॥

I সা, নিসা, রিসা, নি, সারি, ধ, ধ, নিপ, মপ, ধ, নি সা, নি রি সা। সা

নিসা ধ নিসা পধ, নিসা, ধ নিসা, নিসা রি সা, নিসারিধ নি সা, নি রি সা।

II মম পপ, নিধ নিসা সা, নিসা, ধ নিসা°, রি°, সা°, রি ধ নিপ, মম প নিধ,

নিসা নিধ নিপ, মম নিপ মপগ, গম, গম রি, নি রি সা।

(গ) ॥ দেশী ॥

দেশীরাগ—দেশী, দেশিকা বা দেশীকা প্রভৃতি নামে পরিচিত। দেশীরাগ দেশজাত তো বটেই, কিন্তু দেশী বা দেশী নাম কেন হ'ল তার কোন ঐতিহাসিক প্রমাণ এখনো সঠিকভাবে নির্ধারিত হয়নি। দেশীরাগটির প্রথম পরিচয় পাই ৭ম কিংবা ৯ম-১১শ খৃষ্টাব্দের গ্রন্থ সংগীতসময়সারে। পার্শ্বদেব ১২টি রাগাংগ সংপূর্ণজাতির রাগের পর্যায়ে দেশীরাগের উল্লেখ করেছেন : “মধ্যমাদি, শংকরাভরণ, তোড়ি (তোড়ি), দেশী,

হিন্দোলা” প্রভৃতি। সুতরাং দেশীরাগকে বেশ প্রাচীন বলা যায়। পুনরায় দেখা যায় যে, পার্শ্বদেব দেশীকে রাগাংগ-ষাড়বজ্রাতির ব’লে পরিচয় দিয়েছেন : “গৌড়ো দেশী চ প-হীনো”, অর্থাৎ গৌড় ও দেশী পঞ্চম-বজ্রিত ছ’টি স্বরের রাগ। এই দেশীর সংগে ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির দেশাথাকে তিনি এক শ্রৌভুক্ত বলেছেন, অথচ এ’কথা ঠিক যে, দেশী ও দেশাথা এক রাগ নয়। সংগীতসময়সারের তৃতীয় অধিকরণে পার্শ্বদেব দেশীর লক্ষণের পরচয় দিয়ে বলেছেন,

দেশাথাঃ সাদংগরেব (?) গুপ্তস্ত গ-মস্ত্রা পঞ্চমোবিজ্ঞাতা।

ঋষভাংশগ্রহণাসা তথা গ-ম-নি-ভূয়সী ॥

দেশী-নাম প্রযোক্তব্য রাগোহয়ং করুণে রসে।

দেশী যে দেশাথা^১ তথা দেশজাত রাগ সে’কথা পার্শ্বদেব উল্লেখ করেছেন। দেশী পঞ্চম-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ, ঋষভ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস, ষড়্জ, মধ্যম ও নিষাদের অধিক ব্যবহার, মস্ত্র-গান্ধার পর্যন্ত রাগের গতি ও বিকাশ।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) “দেশী মনোহরী চৈব” প্রভৃতি ব’লে দেশীরাগের উল্লেখ করেছেন। দেশীরাগ মধ্যাহ্নকালে আলাপ করার সময় : “এতে রাগবিশেষাস্ত মধ্যাহ্নে পরিকীৰ্তিতাঃ”। পুনরায় ৩।১০ শ্লোকে প্রাতঃকালের রাগ ব’লে দেশীর পরিচয় দেওয়া হয়েছে : “* * বরাটিকা ত্রাবটিকা বরাটিকা দেশী নাগবরাটিকা * এতে রাগ-বিশেষাস্ত প্রাতঃকালে তু দেবতা (গতব্য)।” এক ‘দেশী’ সম্বন্ধে এত মতভেদের কারণ কি বোঝা কঠিন। দেশী স্বীলিংগ রাগ তথা রাগিনী (?)। নারদ রাগ-রাগিনী-নির্ধারণের প্রথম পর্যায়ে দেশীকে পটমঞ্জরীরাগের প্রথম রাগিনী ব’লে পরিচয় দিয়েছেন। মন্মটাচার্য দেশীকে মেঘমল্লারের ষষ্ঠ জন্তরাগ বলেছেন। গোমেশ্বরদেব দেশীকে বসন্তরাগের প্রথম রাগিনী ব’লে পরিচয় দিয়েছেন। রাগার্ণবে দেশী পঞ্চমরাগের জন্তরাগ। পণ্ডিত সোমনাথ দেশীকে শুচি তথা শুদ্ধরামক্রীমেলের জন্তরাগ বলেছেন : “শুচিরামক্রীমেল ইতি। * * জৈতাস্রী, ত্রাবী, দেশী চ”। তাঁর মতে ‘দেশী’ অধমশ্রেণীর দেশজাত রাগ। দেশীরাগের স্বররূপ : “রি-গ্রহ-রি-ত্ৰাসাংশা গান্ধারদেশী সদা গেয়া”, অর্থাৎ দেশীরাগে গান্ধারের অল্প প্রয়োগ, সুতরাং গান্ধার দুর্বল। ঋষভ—গ্রহ, অংশ ও ত্রাস। দেশীরাগ দিবা ও রাত্রির সকল সময়ে আলাপ করা যায়। দেশকার রাগও শুদ্ধরামক্রীমেলের অন্তর্গত, কিন্তু ‘দেশী’ ও ‘দেশকার’ সম্পূর্ণ ভিন্ন ভিন্ন রাগ, কেননা দেশকারের ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস এবং মধ্যাহ্নে আলাপ করার সময়।

১। ‘দেশাথা’—দেশের আখ্যা বা নামভুক্ত, দেশাথ্যরাগ নয়। রাগকে দেশজাত বলার জন্য বৃহদ্দেশীতে ‘দেশাথা’ এই বিশেষণ অনেক স্থানে দেওয়া হয়েছে।

পণ্ডিত অহোবল দেশীকে ঠাউব-সংপূর্ণ-জ্ঞাতির রাগ বলেছেন, অর্থাৎ আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বজ্রিত। ষড়্জ—অংশ। ঋষভ ও ধৈবত কোমল। সূত্রাং একে বর্তমান হিন্দুস্থানীপদ্ধতির ভৈরবমেলের (অনেকের মতে ভৈরবীমেলের) অন্তর্গত বলা যায়। তিনি বলেছেন,

গ-নী তাজ্যাবধীরোহে রি-ধৌ যত্র চ কোমলৌ।

ষড়্জাদিস্বরসমুভতির্দেস্তামংশস্ত রি-দ্ব্যতঃ ॥

লোচন কবির রাগতরংগিণীতে ‘দেশী’ ‘দেশীতোড়ী’ নামে আত্মপ্রকাশ করেছে। দেশী বা দেশীতোড়ী গৌরী-সংস্থানের অন্তর্গত। সংগীতদর্পণকার দামোদর দেশীর পরিচয় দিয়েছেন,

দেশী পঞ্চমহীনা সাদৃবভজ্রয়সংযুতা।

কলোপনতিকা জ্ঞেয়া মুর্ছনা বিকৃতর্ষভা ॥

দেশী পঞ্চম-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ। ঋষভ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। মধ্যমগ্রামের কলোপনতা-মুর্ছনা তথা ‘রি গ ম প ধ নি সা^০—সা^০ নি ধ প ম গ রি’ দেশরাগের নির্দেশক বা পরিমাপক। ঋষভ বিকৃত। দেশীয় ধ্যান যথা,

নিজ্রাসং সা কপটেন কাস্তং

বিবোধয়ন্তী সুরতোংস্বকেব।

গৌরী মনোজ্ঞা শুকপিচ্ছবদ্রা

খাতা চ দেশী রসপূর্ণাচিত্তা ॥

রাগনিরূপণকার নারদ (৪র্থ) দেশীকে হিন্দোলরাগের রাগিণী বলেছেন,

বীরে রসে ব্যঞ্জিতরোমহর্ষা

নিরুধ্য সংবন্ধবিলাসবাহঃ।

প্রাংশুপ্রচণ্ডা তিল স্নানরাংগী

হিন্দোলকাস্তা কিল ভাতি দেশী ॥

তরংগকার রাধামোহন সেন বর্ণনা করেছেন : দেশীর কন্দর্পনিন্দিত রূপ-লাবণ্যের ছটার তুলনা নাই। পরিচ্ছদ পলাশপুষ্পের বর্ণবিশিষ্ট, আটটি অঙ্গে মণিময় অলংকার শোভিত। লজ্জা ও ভয় ত্যাগ ক’রে নায়িকা দেশী (রাগিণী) নায়কের কাছে মিলন ভিক্ষা করছেন।

॥ বর্তমান রূপ ॥

দেশী আসাবরীমেল দ্বারা নির্দিষ্ট বা আসাবরীমেলের অন্তর্গত। অনেকে দেশীকে জোনপুরী-মেলের অন্তর্গত বলেন। অবশ্য কথা প্রায় একই রকমের। আরোহণে গান্ধার

ও ধৈবত-বজ্রিত, স্ততরাং ঔড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ। পঞ্চম—বাদী, ঋষভ—সংবাদী। দিবা দ্বিপ্রহরে আলাপের সময়। কখনো কখনো শুদ্ধ বা তীব্র ধৈবতের ব্যবহার হয়। পূর্বাংগে সারঙ্গ ও উত্তরাংগে আসাবরীর ছায়া দেখা যায়।

প্রধানতঃ, দু'রকম আকারের দেশীরাগ শোনা যায় আর ঋষভ ও ধৈবতের ব্যবহার-ভেদ থেকেই এই আকার-ভেদ সৃষ্টি হয়। দু'রকম দেশীর আবার $২ \times ২ = ৪$ রকমের বিকাশ দেখা দেয়। যেমন

- (ক) তীব্র-ঋষভ ও তীব্র-ধৈবতযুক্ত (রি ধ),
- (খ) তীব্র বা শুদ্ধ ঋষভ ও তীব্র ও কোমল এই উভয় ধৈবতযুক্ত।
- (গ) তীব্র বা শুদ্ধ ঋষভ ও কেবল কোমল-ধৈবতযুক্ত।
- (ঘ) কোমল-ঋষভ ও কোমল-ধৈবতযুক্ত।

আরোহণে শুদ্ধ-ঋষভ ও অবরোহণে কোমল-ঋষভযুক্ত 'দেশী'-প্রকারেরও কোথাও কোথাও প্রচলন দেখা যায়। তবে শুদ্ধ-ঋষভ ও কোমল-ধৈবত (রি ধ)-যুক্ত দেশীর প্রচলনই অধিক। সংগীতদর্পণের মতে গুর্জরী, আসাবরী ও তোড়ীর সংমিশ্রণে দেশীর সৃষ্টি। তরংগকারের মতে খট ও তোড়ীর সংমিশ্রণে দেশীর বিকাশ।

I প্রথম চলন— সানিসা, রিপগ, রি সানিসা, রিম পরি মপ, ধপ মপগ, রি, পগ, রি, নিসা।

I দ্বিতীয় চলন— সা রিগরিসা, রি নিসা, রিমপ, রিমপ নিধপ, সা, প ধপ, মপগ, রি, পগরি সানিসা।

II মমপসা^০ নিসা^০, রি^০গ^০রি^০সা^০ রি^০নিসা^০, সা^০, প ধপ, মপগরি, রিমপসা^০, প, ধপ মপগ রিসা, রিনিসা।

দেশীর ঘরণা ও প্রকারভেদ আছে। (১) শুদ্ধ-ধৈবত ও কোমল-নিষাদযুক্ত দেশীর বিস্তার :

I সা নিসা, রিপগ, রি নি সা, রিমপ, প মপ নিধপ গরি, পগরি নিসা। সা নিসা. রিনিসা, মপনিসা, রি, মগরি পগ, রি সা, প মপ নিধপ গরি, নিধপ, রিমপনিধপ, মপধপ, গরি নিসা, রিপগ রি নি সা।

II ম ম প মা° নিসা°, সারি° সা°—নিধপ, সা°, সারি° গ° রি° সা°, রি° নি
সা°, সারি° সা°, পধ পগ, ম পসা°, নিসা° ধপ পধ মপ, ধমপ
গরি, রি নি সা।

(২) কোমল-ধৈবতযুক্ত দেশীর বিস্তার :

I সা, রিনিসা, রিপগ, রিগ, রিনিসা নিসা। সা রিম প. পধপরি,
নিধপ নিধপ, রিমপ ধপ, গরি নিসা, রিপগ, রি নিসা। সা রিনিসা, ধপ মপ
নি ধ প সা, রিগ, রি পগ, রি নি সা; সা°প, নি ধপ, রিমপধ মপগ, রি নিসা।

II মম প, প ধপ সা°, নিসা° রি° সা°, নিধপ, রিমপ, গ° রি° সা°, রি° সা° নিধ,
রিমপ, নিধপ, মপগ, রি নি সা। মপসা°, সা°, গ° রি° সা° নিসা°,
পনি ধপ, রিম নিধপ, গরি, পগরি নিসা, রিপগ, রি নি সা।

অঙ্কুর স্বদর্শনাচার্য 'সংগীতস্বদর্শন'-গ্রন্থে দেশী সম্বন্ধে বলেছেন : দেশীরাগিণী সংপূর্ণ
হৈ, ইসমে ঋষভ চড়া লগতা হৈ ওর সব স্বর উতরে লগতা হৈ। ইসকে আরোহমে
গান্ধার-বজ্রিত হৈ। ইসকো চাল আসাবরীকে তুলা হৈ, কুছ হী ফরক হৈ * *।
'রি নি সা' ইহ প্রকার ষড়্জ বিশেষ লগতা হৈ। যহ গান্ধার পর পঞ্চমকী মীড়কো

ওরজসে ঋষভকে সূতকো বহুত চাহতী হৈ।

সরগম—সারি নি সা রি মপ, মপ নিধ পম গগ রি গ রি নি সা। ম প
ধ নি নি ধ প ম গ ম প নি ধ প ম গ রি সা—প্রভৃতি।

১। দেশরাগ (অনেক সময় 'দেশ' এ'বরণের শব্দ প্রয়োগ করা হয়) কিন্তু এই দেশীরাগ থেকে
সংপূর্ণ ভিন্ন। কারণ দেশী আসাবরীমেল দ্বারা নিয়ন্ত্রিত ও প্রান্তকালে জ্বালাপের সময়, কিন্তু দেশরাগ
(বা দেশরাগ) ঋষভজমেলের অন্তর্গত। দেশের বাঁদী—ঋষভ ও সংবাদী—পঞ্চম, জ্বালাপের সময় রাগি
দ্বিতীয় প্রহর। দেশরাগের আরোহণ ও অবরোহণ—সা রি, ম প, নি সা°—সা° নি ধ প, ম গ, রি গ সা
(অবরোহণে কোমল-নিবাদের ব্যবহার)। দেশের পঞ্চম—রি ম প, নি ধ প, ম গ রি গ সা। হস্তরাগ
জাতি হিসাবে বেশ উড়ন-সংপূর্ণজাতির রাগ, কেননা আরোহণে গান্ধার ও ধৈবত-বজ্রিত।

(ঘ) ॥ কামোদ ॥

কামোদরাগ বা রাগিণী—কাম্‌বোদী, কোমোদকী, কোমোদী, কাম্‌বোদী, কামোদী, কামোদা, কামোদক প্রভৃতি নামে পরিচিত। কামোদরাগের আবির্ভাব খৃষ্টীয় ৭ম-১১শ শতাব্দীর কিছু পূর্বে বলা যায়। বৃহদ্দেশীতে ককুভের জগ্‌রাগ দেশাখ্যা তথা দেশনামা ‘কাম্‌বোজা পূর্ণ-স্বরা’—কাম্‌বোজের উল্লেখ আছে। কাম্‌বোজা ‘কাম্‌বোজী’ নামেও পরিচিত। পরবর্তীযুগে (১৫৫০ খৃ—১৭৮৩ খৃ) রামানতা (১৫৫০ খৃ,) সোমনাথ (১৬০৯ খৃ), তুলজাজী (১৭৮৩ খৃ) কাম্‌বোজী ও কাম্‌বোদীকে মেলরাগ হিসাবে গ্রহণ করেছেন। অর্থাৎ রামানতা ও তুলজাজী কাম্‌বোজীকে ও সোমনাথ কাম্‌বোদীকে মেলরাগ বলেছেন। বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে রামানতার কাম্‌বোজীকে ও সোমনাথের কাম্‌বোদীকে পরিবর্তিত করলে উভয়ের স্বর-কাঠামো দাঁড়ায়—সা রি গ ম প ধ নি | সাঁ। উভয়েই বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির শুদ্ধমেল (pure scale) বিলাবল বা বেলাবলীর মতো। কিন্তু তুলজাজীর কাম্‌বোজীর পরিবর্তিত বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির রূপ হয়—সা রি গ ম প ধ নি | সাঁ। নিষাদ এখানে বিকৃত বা কোমল। তুলজাজীর মেলরাগ শংকরাভরণের রূপের সংগে বর্তমান হিন্দুস্তানী-পদ্ধতির শুদ্ধমেল (standard scale) = ‘সা রি গ ম প ধ নি’-এর সংগে বিলাবলের সাদৃশ্য আছে। কাজেই এ’কথা ঠিক যে, রূপ-বিবর্তনশীল ‘কাম্‌বোজা’ তথা কাম্‌বোজীর আবির্ভাব বৃহদ্দেশীতে (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দ) দেখা গেলেও তা’ বর্তমান কামোদ বা কামোদীর পূর্বরূপ নয়, বরং খমাজের রূপের সংগেই সম্বন্ধিত।

কামোদের পূর্বরূপের সন্ধান পাই সংগীতসময়সারে। খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ খৃষ্টাব্দের সংগীতগুণী পার্শদেব ভাষাংগ সংপূর্ণ রাগশ্রেণীর মধ্যে ‘আদিকামোদ’-রাগের উল্লেখ করেছেন : “কৈশিকি, বেলাউলি, শুদ্ধবরাটি, আদিকামোদ, নাট্টা” প্রভৃতি। ‘আদিকামোদ’ কামোদ-বৈচিত্র্যেরই অগ্ৰতম। ‘অনুপসংগীতবিলাস’-গ্রন্থে পাঁচ রকম কামোদের নাম পাওয়া যায় : কামোদ, শুদ্ধকামোদ, সামন্তকামোদ, তিলককামোদ ও কল্যাণকামোদ। এ’ছাড়া গোপীকামোদের নামও পাই। পার্শদেব-উল্লিখিত আদিকামোদই কামোদ বা কামোদী রাগের আদিরূপ। তখনকার সময়ে (৭ম কিংবা ৯ম-১১শ খৃ) স্বরে স্ফুট-সম্মিশ্রণপ্রণালী ছিল এখনকার সময় থেকে ভিন্ন, সুতরাং সে’সময়ে স্বরস্থান এবং স্বররূপের মধ্যেও বেশ ব্যতিক্রম ছিল বোঝা যায়। কিন্তু হুঃখের বিষয়, পার্শদেব সংপূর্ণজাতির রাগ হিসাবে আদিকামোদের সামান্য পরিচয় দেওয়া ছাড়া বিশদভাবে তার সম্বন্ধে আর কিছুই বলেন নি। জানি না ‘সংগীতসময়সার’-

গ্রন্থখানি সমগ্র বিশুদ্ধ কলেবর নিয়ে প্রকাশিত হ'লে ভবিষ্যতে হয়তো আদিকামোদের স্বরগঠন ঠিক কি ধরণের ছিল তা' জানা সম্ভব হবে।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) নপুংসক রাগশ্রেণীর পর্ধ্যায়ে 'কোমোদকী'-রাগের নামোল্লেখ করেছেন :

কৈশিকী ললিতশ্চৈব ধম্মাগৌ চ কুরঞ্জিকা ।

সৌরাষ্ট্রী জাবিড়ী শুদ্ধা তথা নাগবরাটিকা ॥

কোমোদকী চ রামক্ৰী সাবেরী চ তথৈব চ ।

বলহংসঃ সামবেদী শংকরাভরণস্তথা ॥

নপুংসকা ইতি প্রোক্তা রাগলক্ষণকোবিদৈঃ ।

অনেকে বলেন, 'কামোদ' কোমোদকী নামেরই অপভ্রংশ, কেননা (১) কোমোদকী > কোমোদী > কামোদী > কামোদেরই এক ও অভিন্ন রূপ, আর (২) কাম্বোদী, কাম্বোদী, কামোদী ও কামোদ একই অভিধা (নাম) । কিন্তু মকরন্দকার নারদ (২য়) কোমোদকী তথা কামোদী বা কামোদের রূপসজ্জার কোন পরিচয় দেন নি । নাট্যলোচনে কামোদের উল্লেখ আছে, কিন্তু নাট্যলোচনকার কামোদকে সন্ধি বা সংকীর্ণ রাগশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করা ছাড়া সে' সম্বন্ধে বিশদভাবে আর কিছু বলেন নি ।

রাজা নাট্যদেব (১১শ-১২শ খৃষ্টাব্দ) ভরতভাষ্য সরস্বতীজ্ঞদয়ালংকারে প্রাচীন ক্রিয়াংগ হিসাবে 'কৃতি' (ক্রী) রাগশ্রেণীর মধ্যে 'কুমুদকৃতি' (কুমুদক্ৰী) নামে একটি অভিনব রাগের উল্লেখ করেছেন । 'কুমুদকৃতি' বা কুমুদক্ৰী কামোদরাগ থেকে ভিন্ন । সংগীত-পারিজাতে 'কুমুদ' নামে একটি রাগের পরিচয় পাই । পণ্ডিত অহোবল বলেছেন : "নাট্যমেলসমুদ্ভূতো রাগঃ কুমুদসংজ্ঞকঃ, আরোহণে ম-বর্জ্যোক্তো গান্ধারোদ-গ্রাহ্যোভিতঃ" । রাজা সোমেশ্বরদেবের ('মানসোল্লাস') মতে 'কামোদী' নট বা নটনারায়ণ-রাগের প্রথম জন্তরাগ । সংগীত-রত্নাকরে শাঙ্কদেব বলেছেন : ষড়্জ-মাধ্যমিক বা ষড়্জমধ্যম-রাগের জন্তরাগ কামোদ । কামোদের ধৈবত—অংশ, ষড়্জ—গ্রাস । কামোদরাগের লক্ষণ :

তারষড়্জগ্রহঃ ষড়্জে ষড়্জমাধ্যমিকোদ্ভবঃ ।

গ-তার-মস্ত্রঃ কামোদো ধাংশ সাস্ত্র সমম্বরঃ ॥

শাঙ্কদেব 'কামোদা-সিংহলী' নামেও একটি রাগের পরিচয় দিয়েছেন । কামোদা-সিংহলী কামোদরাগেরই উপাংগ বা জন্তরাগ । কামোদের মতোই তার স্বররূপ, তবে মস্ত্র-সপ্তকের মধ্যম পর্যন্ত তার বিস্তার ও ধৈবত কম্পিত ।

রাগবিবোধকার সোমনাথ (১৬০০ খৃ) কামোদের অভিন্ন রূপ কাম্বোদীকে মধ্যমশ্রেণীর রাগ বলেছেন । তিনি কাম্বোদীকে সংপূর্ণ বলেছেন । কাক কাক মতে

কাম্বেদী নিষাদ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতি । কাম্বেদীর ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস । সঙ্ঘাকালে আলাপের সময় : “পূর্ণা সাদিরনিবা কাম্বেদাংশান্তসা চ সায়াহ্নে” । পারিজাতকার পণ্ডিত অহোবল কাম্বেদীর (কাম্বেদী নয়) পরিচয় আরো একটু পরিফুটভাবে দিয়েছেন । তিনি বলেছেন,

কাম্বেদী তীত্রগাঙ্কারা গাঙ্কারাদিকমূর্ছনা ।

আরোহে ম-নি-হীনা শ্রাণ্যধাংশস্বরভূষিতা ।

যদা গাঙ্কারহীনা শ্রাণ্মূর্ছনা চোত্তরায়তা ॥

অহোবলের মতে কাম্বেদীর (কাম্বেদী নয়) রূপ সোমনাথের বর্ণনা থেকে ভিন্ন । তিনি কাম্বেদীকে ঔড়ব-সংপূর্ণ ও মতান্তরে ষাড়ব-ষাড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন । কাম্বেদীরোগে তীত্র (শুদ্ধ)-গাঙ্কারের ব্যবহার । গাঙ্কার বা হরিণাশ্বা—গ ম প ধ নি সাঁ রি—রিসাঁ নি ধ প ম গ-মূর্ছনার অন্তর্গত । কাম্বেদীর আরোহণে মধ্যম ও নিষাদ-বজ্রিত, সূতরাং ঔড়বজ্রাতি । ষাড়ব-ষাড়বজ্রাতির বেলায় কেবল গাঙ্কার-বজ্রিত ও ধৈবত বা উত্তরায়তামূর্ছনা দ্বারা নিয়মিত । উত্তরায়তামূর্ছনার রূপ—ধৃ নি সাঁ রি গ ম প—প ম গ রি সাঁ নি ধু । রাগের মধ্যম কিংবা ষড়্জ—অংশ বা বাদী । অবশ্য এর অংশস্বর সম্বন্ধে মতভেদ আছে । কাম্বেদীর পর অহোবল ‘গোপীকাম্বেদী’-র পরিচয় দিয়েছেন । অবরোহণে নিষাদ-বজ্রিত, সূতরাং গোপীকাম্বেদী সংপূর্ণ-ষাড়বজ্রাতির রাগ ; ধৈবত—গ্রহ এবং মধ্যম ও পঞ্চম—অংশ (‘ম-পাংশাভ্যাং হুশোভিতা’) । নাট্যাশাস্ত্রের যুগে তথা খৃষ্টীয় ২য় অন্ধ থেকে শাক্যদেবের সময় অর্থাৎ খৃষ্টীয় ১৩শ অন্ধের কিছু পরবর্তীকাল পর্যন্ত একাদিক অংশ বা বাদী-সমাবেশের দ্বারা রাগের-স্বরূপকে প্রকাশ করা হ’ত । কিন্তু খৃষ্টীয় ১৬শ-১৭শ অন্ধের সমাজে একই রাগের একাধিক অংশ বা বাদীর সমাবেশ প্রায় দেখা যায় না । তাই ‘ম-পাংশাভ্যাম্’-শব্দটির বিকল্প অর্থ করাও বোধহয় অসংগত হবে না, অর্থাৎ গোপীকাম্বেদীর অংশস্বর—মধ্যম অথবা পঞ্চম ।

পণ্ডিত লোচন-কবি (১৬৫০ খৃ) রাগতরংগীগীতে কামোদকে কর্ণাট-সংস্থানের জন্তরাগ বলেছেন । ‘সংগীতদর্পণ’-কার দামোদর কামোদকে ‘কামোদী’-আখ্যা দিয়েছেন । দামোদর কামোদী তথা কামোদের রূপ বর্ণনা করেছেন,

ধাংশন্তাসগ্রহা পূর্ণা পৌরবীমূর্ছনা মতা ।

মল্লারনিকটে গেয়া কামোদী সর্বসংমতা ।

শিবভূষণকেন্দারযুক্তা সর্বস্বথপ্রদা ॥

কামোদী বা কামোদ সংপূর্ণজাতির রাগ । পৌরবীমূর্ছনা—‘ধৃ নি সাঁ রি গ ম—ম গ রি সাঁ নি ধু’ এই স্বরসঙ্কার অন্তর্গত । কামোদের ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস ।

মল্লারের মতোই এর গঠন (?)। শংকরাভরণ ও কেদার রাগ-দুটির মিশ্রণ কামোদের মধ্যে পরিণত। মল্লারের কাছাকাছি স্বরূপ বলতে মল্লার যে সংপূর্ণজাতির সাতস্বরযুক্ত হবে এমন কোন নিয়ম নাই। এর দ্বারা বোঝা যায়, মল্লারের মোটামুটি স্বর-বিজ্ঞানের রীতি ও গতি কামোদের মতো। দর্পণকার কামোদের মতে কামোদ ও মল্লারী (মল্লার) এই দুটি রাগের পৌরবীমূছনা মধ্যমগ্রামের অন্তর্গত, আর মল্লারী ষড়্জ ও পঞ্চমবর্জিত ঔড়ব-ঔড়বজাতির রাগ—“মল্লারী স-প-হীনা ত্রাং”। সুতরাং ‘মল্লারনিকটে গেয়া’ অর্থে সম্ভবতঃ বুঝতে হবে যে, পৌরবীমূছনার ষড়্জ ও পঞ্চম-বর্জিত হ’লে মল্লাররাগ, আর ষড়্জ-পঞ্চমযুক্ত হ’লে কামোদরাগ হয় অবশ্য অংশাদির ভেদে দুটি রাগের মধ্যে আছে।

কামোদের কামোদের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

পীতাং বসানা বসনং শূকেশী,

বনে রুদন্তী পিকনাদদুনা।

বিলোকয়ন্তী বিদিশোহতিভীতা,

কামোদিকা কাম্তমুস্মরন্তী ॥

রাগবিবোধকার সোমনাথের ধ্যান-রচনার প্রকৃতিও অনেকটা কামোদের মতো :

পীতাং শুক শূকেশী ক্ষিতিঃ স্মরন্তী পতিভয়াকুলদৃক্।

পিকনাদেন বিদুনা কামোদী কাননে রুদন্তী ॥

এখানে কামোদের মধ্যে বিরহ-ভাবের অভিব্যক্তিই পরিণত। কোকিলের শব্দ বিরহের উদ্দীপক, তাই সোমনাথ কামোদকে প্রোষিতভর্তৃক। নায়িকা বলেছেন। শিল্পীর মধ্যে মিলনের আগ্রহে বিরহের ভাব আগানোই কামোদরাগের সার্থকতা। সেই মিলনের বস্তু প্রিয়জন অথবা চিরকাম্য বস্তু ভগবান তথা ইষ্ট-সামিধ্য লাভ হ’রকমই বুঝতে হবে। শিল্পীর কচিবৈশিষ্ট্য অল্পসারেই পার্থিব ও অপার্থিব ফল লাভ হয়।

সংগীততরংগকার কামোদের রূপ বর্ণনা করেছেন : কামোদীর চম্পকফুলের মতো অংগকাস্তি। অরুণবস্ত্র পরিহিতাঃ ও কপিলবর্ণের কাঁচুলি। নায়কের বিরহে কাতরা, কাননে উপবেশন ক’রে নায়িকা কামোদী বা কামোদ জন্মন করছেন। পতি-বিরহে কাতরা হ’য়ে নিশি আগরণ ও পতির স্মৃতি ন্মতি এ’দুটির জন্ত কামোদী আরো বিহ্বল।

॥ বর্তমান রূপ ॥

কামোদ ইমন বা কল্যাণমেলের অন্তর্গত। কেহ কেহ শংকরাভরণমেলের অন্তর্গত বলতে চান। কামোদের বাদী—পঞ্চম ও সংবাদী—ষড়্জ অথবা ঋষভ।’ উভয় মধ্যমের

ব্যবহার।^২ এ'রাগের উদ্দীপক স্বরসমূহ হ'ল 'গমপ, গমরিসা, রি' প্রভৃতি। গান্ধারের ব্যবহারে প্রয়োগ-চাতুৰ্য্য থাকা চাই। অনেকে গান্ধারকে বক্রভাবে ব্যবহারের পক্ষপাতী। সাধারণতঃ আরোহণে নিষাদ ও অবরোহণে গান্ধারের দুর্বলভাবে প্রয়োগ হয়। ঋষভের ব্যবহার যাতে প্রধান না হয় সে'বিষয়ে লক্ষ্য রাখা উচিত, কেননা ঋষভের বেশী ব্যবহার হ'লে হমবীররাগের ছায়া দেখা দিতে পারে। কামোদ সংপূর্ণ-সংপূর্ণজাতির রাগ। রাত্রির প্রথম প্রহরে আলাপের সময়। তরংগকারের মতে বিলাবল ও গৌড়ের (-মল্লার) সংমিশ্রণে সৃষ্ট। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে, দামোদরের মতে শংকরাভরণ ও কেদার রাগ-দু'টির সংমিশ্রণে কামোদের সৃষ্টি।

আরোহণ—সা রি প ম প, ধপ, নিধ সা°,
অবরোহণ—সা°, নি ধ, প, মপধপ, গমপ, গম রিসা।

অথবা—

আরোহণ—সা ম, রি প, ম প, মি ধ, সা°...
অবরোহণ—সা° ধ প, গ ম প, গ ম রি সা°
পকড়—রি, প, মপ, ধপ, গমপ, গমরিসা।

॥ বিস্তার ॥

I সা রিপ, ^১পধ প, গমপ গমরিসা, নিধপু, সারিসা, গমধপ, গমরিসা, সা, ধুসা, পৃধ পুসা, সসা রিসা, নিধপু মপুসা, রিসা, প, গম, গম পগ, মরি প, গম রিসা, গম সারিসা।

II মপ সা°, রি°সা°, (অথবা) পপসা° সা°, রি°সা°, মা°রি°সা°, গ°ম°প°গ° ম°রি°সা°, সা°রি°সা°, পধপ, গমধপ, মরিপ, মধপ, সা°রি°সা°, মপধ মপ, গমপ, গমরিসা, সা° ধপ, গমপ, গম সারিসা।

২। কামোদ ছাড়া কেদার, ঞ্জাম, ছায়ানট, হমীর বা হমবীর, গৌর-সারঙ, ইমন-বিলাবল রাগগুলিতেও দু'টি মধ্যমের ব্যবহার হয়, কারণ এ'দের মধ্যে ইমন বা কল্যাণ-অংশের ছায়াপাত লক্ষ্য করা যায়।

৩। কামোদের অবরোহণে কখনও তীব্র-মধ্যমের (ম) ব্যবহার হয় না।

(ঙ) ॥ নট ॥

নটরাগ বা রাগিণী নাট, শুকনাট, নট্ট, নট্টা নাট্টা, নটি, নাটি, নাটিকা প্রভৃতি নামে পরিচিত। প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রের মধ্যে নটরাগের প্রথম পরিচয় পাই পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারে। পার্শ্বদেব নটকে ‘নাট্টা’ নামে অভিহিত করেছেন। ‘নট্ট’-শব্দটির সংগে নৃত্যের লীলায়িত গতিছন্দের সম্পর্ক জড়িত, আর একথা স্বরণ করিয়ে দেয় ‘নট্টনারায়ণ’ রাগনামের ইতিকথা। তিনি নাটকে ভাষাংগ সংপূর্ণ রাগশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত বলেছেন। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস, সমস্বরযুক্ত (বিকৃত-বিহীন), তার-সপ্তকের গান্ধার ও মঙ্গ-সপ্তকের পঞ্চম পর্ষস্ত রাগের লীলায়িত গতি। তিনি রাগলক্ষণের উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

ষড়্জাংশ গ্রহ-ত্রাসা সংপূর্ণা চ সমস্বরা।

তথা তারা চ মঙ্গা চ যাবদ্ গান্ধার-পঞ্চমী।

ভাষায়: (?) পিঞ্জরী তস্তা অংগং নাট্যভিবীৰ্যতে ॥

সংগীত-মকরন্দে নটের সম্মান ও আভিজাত্য আরো উন্নত, কেননা ‘নট’ (নারদ বলেছেন ‘নাট’) মকরন্দে জনকরাগ তথা পুরুষরাগ হিসাবে সারঙ্গনাট, নাট্যখ্যা ও অহরী (আহীর)-নাটের নিয়ন্তা: “সারঙ্গনাটনাট্যখ্যা অহরীনাট-ঘোষিত:”। তবে রাগ-বিভাগের দ্বিতীয় পর্ধায়ে মকরন্দকার শুকনাটকে পঞ্চমরাগের প্রথম রাগিণী বলেছেন: “শুকনাট চ সাবেরী সৈন্ধবী মালতী তথা, * * পঞ্চমস্ত চ বরাংগনা:”। কিন্তু শুকনাট সমজাতীয় হ’লেও নাট বা নাট্য থেকে রূপে কিছুটা ভিন্ন ব’লে মনে হয়, কেননা নারদ (২য়) প্রাতঃকালে আলাপের উপযোগী শুকনাট ছাড়া পৃথকভাবে নাট বা নাট্যের নামোল্লেখ করেছেন: “শুকনাট চ সারঙ্গগো (-ঙ্কো) নাট্য শুকবরাটিকা” প্রভৃতি। মকরন্দকার নটকে সংপূর্ণজাতির রাগ বলেছেন: “নাটরাগশ্চ সংপূর্ণো * * ”। মন্যটাচার্য সংগীতরত্নমালায় ‘নাট’ তথা নটকে রাগ বা জনকরাগ বলেছেন ও কাম্বোজী, নাটভাষা প্রভৃতি ছ’টি তার জন্তরাগ। নাট্যালোচনে ‘নাট’ বা নট শুকরাগশ্রেণীর অন্তর্গত। সোমেশ্বরদেব নটকে ‘নাটিকা’ আখ্যা দিয়ে নট্টনারায়ণ তথা নট্টনারায়ণ রাগের চতুর্থ জন্তরাগ ব’লে গণ্য করেছেন। শারঙ্গধর-

১। প্রক্বে পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী হিন্দুস্তানী-সংগীতপদ্ধতিতে (১ম ভাগ) শুকনাটকে ইংগিতে নাটেরই অভিন্ন রূপ বলেছেন। কিন্তু মকরন্দকারের তা’ অভিশ্রায় নয়, তবে পরবর্তীকালে বিবর্তনের পথে হয়তো তা’ সম্ভব হয়েছে। প্রক্বে ভাতখণ্ডজী বলেছেন: “অনেক গ্রন্থেই বৈ উসে ‘শুকনাট’-কা নাম দিয়া হুয়া হৈ। বহী পর বহ শংকা হোতা হৈ কি, নাট গুর শুকনাট নো ভিন্ন ভিন্ন রাগ তো নহী হৈ? কই গায়ক ইহে ভিন্ন হী মানতে হৈ” (হিন্দু-সংস্করণ, হাথরাস)।

পদ্ধতিতে উল্লিখিত রাগার্ণবের মতামুসারে নট জনকরাগ ও নটনারায়ণ তার জ্ঞারাগ। ‘পঞ্চমসংহিতা’ বা ‘পঞ্চমসারসংহিতা’-গ্রন্থে নারদ (৩য়) নটকে ‘নাটিকা’ অভিধান দিয়ে কর্ণাটরাগের প্রথম জ্ঞারাগ বলেছেন। শার্ঙ্গদেব (১৩শ খৃঃ) সংগীত-রত্নাকরে ‘নট্টা’ তথা নটকে সৌবীর্যরাগের ভাষা বা জ্ঞারাগ বলেছেন। নটের ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস ; তার-সপ্তকের গান্ধার ও পঞ্চম-যুক্ত। মন্ত্র-নিষাদ থেকে তার-সপ্তকের দৈবত পর্যন্ত রাগের বিকাশ। তিনি বলেছেন,

তজ্জা সমস্বরা নট্টা তার-গান্ধার-পঞ্চম।

স-তাসাংশগ্রহা মন্ত্র-নিষদা তার-দৈবতা ॥

সংগীত-রত্নাকরের ‘কলানিধি’-টীকায় কল্লিনাথ নট-সম্বন্ধে নিজস্ব মতের আর কোন উল্লেখ করেন নি।

নট যে বেশ প্রাচীন রাগ তা’ বৃহদ্দেশীর প্রমাণ থেকেই বোঝা যায়। বিভিন্ন যুগে মাহুঘের বিচিত্র রূচির জ্ঞা নটরাগও বহুবার রূপ পরিবর্তন করেছে দেখা যায়। পুণ্ডরিক বিট্টল শুকনাটের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : শুকনাট মেলরাগ, তার স্বররূপ—ষড়্জ+ঋষভ অর্থে ত্রিশ্রুতিক-গান্ধার+লঘু-মধ্যম+শুদ্ধ-মধ্যম+শুদ্ধ-পঞ্চম+নিষাদ+লঘু তার-ষড়্জ ও তার বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে রূপ দাঁড়ায়—‘সা গ গ ম প নি নি সা°’, অর্থাৎ উভয় গান্ধার ও উভয় নিষাদযুক্ত। স্বরমেলকলানিধিতে পণ্ডিত রামামত্যা শুকনাটের রূপ অহরূপভাবে দিয়েছেন, কেবল রাগের স্বরনামগুলি পৃথক। তিনি বলেছেন শুকনাটের কাঠামো হ’ল : শুদ্ধ-ষড়্জ+ষট্-শ্রুতিক ঋষভ+চ্যুত-মধ্যম (-গান্ধার)+চ্যুত-পঞ্চম (-মধ্যম)+শুদ্ধ-পঞ্চম+ষট্-শ্রুতিক নিষাদ+চ্যুত-ষড়্জ (তার)=বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির রূপ ‘সা গ গ ম প নি নি সা°’। রাগবিবোধকার পণ্ডিত সোমনাথের মতে শুচি বা শুকনাটের (মেলরাগ) বর্তমান হিন্দুস্তানী রূপ—সা গ গ ম প নি নি সা°। সোমনাথের মতে শুকনাট উত্তমশ্রেণীর রাগ। শুচি তথা শুকনাটের উল্লেখ করে তিনি বলেছেন : “নাট: শুচি: প্রদোষে সাংগতাসগ্রহ: পূর্ণঃ”। ‘নাট’ সংপূর্ণজাতির তথা সাতস্বরযুক্ত রাগ। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস এবং শুকনাটমেলের অন্তর্গত। প্রদোষে আলাপ করার সময়। রাগতরংগিণীকার লোচন-কবি শুকনাটকে মেঘরাগের জ্ঞারাগ বলেছেন। শুকনাট ছাড়া কেবল নাটের তিনি নামোল্লেখ করেছেন : “মেঘরাগস্ত সংস্থানে * * গোড়সারংগ নটৌ * * দেশাখৌ শুকনাটস্তথৈব চ”।

সংগীত-পারিজ্বাতে পণ্ডিত অহোবল নাটরাগের তীব্রতর-ঋষভ অর্থে তীব্র-গান্ধার ও তীব্রতর-দৈবত অর্থে তীব্র-নিষাদের ব্যবহার করেছেন। নাটের আরোহণে সংপূর্ণ

ও অবরোধে ধৈবত ও গাঙ্কারবর্জিত ঐড়ব। ঋষভমূর্ছনা বা অভিকৃৎগতা-মূর্ছনা—
'রি গৃ মৃ পৃ ধৃ নি সা—সা নি ধৃ পৃ মৃ গৃ রি' দ্বারা নিয়ন্ত্রিত। ঋষভ—গ্রহ। তিনি
রাগের স্বররূপের উল্লেখ করেছেন,

রিস্ত তীত্রতরো যশ্বিন্ গাঙ্কারস্তীত্রসংজ্ঞকঃ ।
ধস্ত তীত্রতরঃ প্রোক্তো নিষাদস্তীত্রনামকঃ ।
অবরোধে ধ-গৌ নস্তো নাটে রি-স্বরমূর্ছনা ॥

সংগীতদর্পণকার দামোদর নট বা নাটিকার পরিচয় একটু ভিন্নভাবে দিয়ে বলেছেন
নট সংপূর্ণজাতির রাগ এবং তার ষড়্জ—অংশ, ত্রাস ও গ্রহ। নটরাগ প্রথমমূর্ছনার
অন্তর্গত। যেমন,

গ্রহাংশত্রাসষড়্জ স্ত্রাং সংপূর্ণা নাটিকা মতা ।
প্রথমা-মূর্ছনা জ্যেষ্ঠা গমকৈবিবৈধৈষুতা ॥

স্বর-কাঠামোর বর্ণনা দেবার পর পণ্ডিত দামোদর নট বা নাটিকার ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

ভুরংগমঙ্কলনিষিক্ত বাহঃ
স্বর্ণপ্রভঃ শোণিতশোণগাত্রঃ ।
সংগ্রামভুমৌ বিচরণ প্রতাপী
নটোহয়মুক্তঃ কিল রাগমূর্তিঃ ॥

রাগবিবোধে সোমনাথের ধ্যান-বর্ণনা,

খেটককুপাণপাণিঃ প্রতর্জয়নবৈরিণো রণেহরুণদৃক্ ।
হরিতালাভো হারী হৃদ্যচারী ধীরধীনাটঃ ॥

চর্ম-খড়গপাণি, অসারোহণে যুদ্ধক্ষেত্রে বিচরণ ক'রে নটরাগ শরুগণকে জয় করছেন।
কোষে তাঁর নেত্রদ্বয় অরুণবর্ণ, হরিতালের মতো অংগকাস্তি ও রণধীর। সংগীতভরুগকার
আর একটু কাব্যলালিত্যের সংগে নটরাগ বা নাটিকা-রাগিণীর রূপ বর্ণনা করেছেন।
তিনি বলেছেন : নট রাগিণী। তিনি রক্তবর্ণা, নবযৌবনসংপন্না, কপালে কাঞ্চনের
সিঁতি, মস্তকে উষ্ণীষ, সর্বাঙ্গে লৌহনির্মিত কবচ, গলায় মুক্তার মালা, হস্তে শড়্ধ ও
সুবর্ণ-কংকণ, বাহুতে বাজুবন্ধ, রমণী হ'লেও নলরাজের মতো বীর ও অপরাজ্যেয়,
হস্তে করবাল। তিনি রণাংগণে উন্নতের মতো ছুটে চলেছেন। লঙ্কাহীন হ'লেও
সীমন্তিনী ও বিপক্ষ দলের সংগে যুদ্ধের জন্ত অধীরা। নট তথা নটী বা নাটিকা
রাগিণী (জন্তরাগ) এখানে রণোন্নতা নারী, বিজয়ের জন্ত উন্নতা।

॥ বর্তমান রূপ ॥

নটরাগ বিলাবলমেল বা খাটের অন্তর্গত। এর অবরোহণে গান্ধার ও ধৈবত বক্র। কেহ কেহ অবরোহণে কোমল-নিষাদ ব্যবহার করেন, কিন্তু কোমল-নিষাদের সংযোগে নটরাগ নটবিলাবলে রূপান্তরিত হয়। যেমন (১) নট—সা সা, ম ম, গ ম, ম পপ, ম গ, গ ম, ম প, ধ, নি সা^০, নি ধ, নি প, রি গ, গ ম প, সা রি সা, এবং (২) নট-বিলাবল—প প ধ নি ধ নি সা^০ সা^০, সা^০ নি ধ নি প, ম গ, ম রি রি সা। তাই

নটকে অনেক সময় ‘শুদ্ধনট’ বলা হয়। তবে শুদ্ধনটে অনেকে অবরোহণে কোমল-নিষাদেরও ব্যবহার করেন, যেমন—নি প, ধ নি প। নটের বাদী—মধ্যম ও সংবাদী—ষড়্জ। গানের সময় রাত্রি দ্বিতীয় প্রহর। রাগে গান্ধার ও মধ্যমের ব্যবহার প্রায় এক সংগে হয়—‘সা গম, ম, মপম, গম’। রাগের প্রকাশক বা রক্তিদায়ক স্বরগুলি হ’ল—‘রিগ মপ সারিসা’। সংগীততত্ত্বংগকারের মতে নটরাগ ককুভ, পূরবী বা পূর্বী, কেদার ও বিলাবলের সংমিশ্রণে রূপায়িত।

আরোহণ—সা গ ম ম, প ম ম ম, প ধ নি সা^০,

অবরোহণ—সা^০ ধ নি প, ম প ম গ ম, সা রি সা

পকড়— সা গম, পগম, রিগমপ, মগ, মরিসা

রূপ— সা ম ম, গম মপপ, মগম সারি সা। গম পম, গম ধনিপ, মপমগম, সারি সা।

॥ বিস্তার ॥

I সা সা, মম গম, মপপ মগ, গম মপ ধনিসা^০, নিধ নিপ, রিগ গমপ সারি সা।
গম প নিসা^০ ধনিপ, রি-গ গম মপ, সারি সা। (কোমল-নিষাদের ব্যবহার)
মপ ধনিপ, মপ মগম মপ, সা^০ধনিপ, রিগপম গম সারি সা।

II পপধসা^০, নিসা^০ রি^০রিসা^০, সা^০রি^০গ^০ম^০, রি^০রি^০সা^০, সা^০ নিধনিপ, মপ মগম, সা^০ধনিপ, গগমপ, সারি সা। পপ সা^০, সা^০গ^০ম^০রি^০সা^০, পধ নিসা^০রি^০ সা^০সা^০ ধনিপ (কোমল-নিষাদের ব্যবহার), রিগ গমপ, ধনিপ, মপ সা^০ ধনিপ, গম সারি সা।

নটরাগের সংগে অন্ত্যান্ত রাগের মিশ্রণে নট-বিলাবল, কামোদ-নট, নটবিহাগ,, নটনারায়ণ, কেদার-নট প্রভৃতি রাগের বিকাশ দেখা যায়। তাদের রূপ যেমন,

(১) নট-বিলাবল—সাঙ্গা, গম পম, মপপ, মগগ, মপ পধ নিসাঁ, সাঁ
নিধনিপ মগ, মরি, সা।

(২) কামোদ-নট—সা, রি, পগ মরি, ধপ গমরি, রিগমধপ, গমরি প, সাঁনি
ধপ, গমপগ মরি সারি গম, গমরিসা।

(৩) নট-বিহাগ—সা গ, নিসা, গম মপ, ম, গ, গমপনি, প, গমপধ, মগ, সা।

(৪) নটনারায়ণ—গমরিসা, রিসা ধৃপ, সা, সারিগমপ, গমধপ, গম, সারিসা।

(৫) কেদার-নট—সা, গম, পম, ধপ, মগ, রিসা, সা ধৃপ, সা, নিসারি গমপগ
মরিসা, রি, সা।



॥ श्रीराग ॥

(क) वसन्त, (ख) मालव, (ग) मालात्री,
(घ) धानात्री, (ङ) आसावरी

সপ্তদশ পরিচ্ছেদ

„ শ্রীরাগ ॥

খৃষ্টীয় ৩য় ৫ম কিংবা ৫ম-৭ম শতাব্দির ভারতীয় সমাজে ‘শ্রী’-নামাংকিত ‘রাগ’ ভিন্ন-
বড়জের ভাবারাগ হিসাবে একমাত্র শ্রীকষ্টির নামই পাওয়া যায়। ‘শ্রীকষ্টি’ পঞ্চম-বর্জিত
ষাড়বজ্রাতির রাগ। কিন্তু শ্রীরাগের কোন নিদর্শন এ’সময়ে পাওয়া যায় না ও তার
প্রমাণ মতংগের ‘বৃহদেদী’-গ্রন্থ। মতংগের পূর্ববর্তী ও সমসাময়িক আচার্য কোহল,
যাষ্টিক, দত্তিল, দুর্গাশক্তি ও কশ্যপ কেহই সম্ভবতঃ ‘শ্রী’-রাগের উল্লেখ করেন নি,
কেননা তা’হলে তদানীন্তন দেশীরাগের বৃহৎসংকলন বৃহদেদীতে মতংগ নিশ্চয়ই
তাদের উল্লেখ করতেন। অনেকে অস্বীকার করেন টক্কজাতির অবদান টক্করাগের
ছদ্মবেশে শ্রীরাগ খৃষ্টীয় শতাব্দির গোড়ার দিকে ভারতীয় সমাজে আত্মগোপন করেছিল।
তাদের এ’ সিদ্ধান্তের স্বপক্ষে যুক্তি এই যে, শ্রীরাগ ও টক্করাগের উদ্দেশ্য ও আদর্শ
প্রায় একই। ‘শ্রী’ লক্ষ্মীদেবীরই নাম ও শ্রীরাগ ধনধাত্মাখিষ্টাঙ্গী লক্ষ্মীদেবীর প্রীতির
উদ্দেশ্যে নিবেদিত। খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দির ‘সংগীতস্বা’-গ্রন্থে শ্রীরাগের রূপ-কল্পনার
উল্লেখ ক’রে বলা হয়েছে : “বীরে রসেশো বিনিযোজনীয়ে, লক্ষ্মীপ্রদঃ সর্বজন-
প্রসিদ্ধঃ”। টক্করাগ সম্বন্ধে পূর্বাচার্য কশ্যপের প্রমাণবাক্যের উল্লেখ ক’রে মতংগ
অস্বরূপ বর্ণনাই করেছেন : “কশ্যপমতে তু টক্করাগ এব মুখ্য লক্ষ্মীপ্রীতিকরস্বা”
(‘বৃহদেদী’, ত্রিবাস্তব সং, পৃ° ১৪)। টক্করাগ শ্রীরাগের মতো বীরবসে লীলায়িত :
“শুকবীরেশ্ব প্রযোগঃ”। টক্ক সংপূর্ণজাতির রাগ : “পূর্ণশায়ম্”। শ্রীরাগের মতো
অংশ, গ্রহ ও গ্রাস—ষড়্জ্বর : “ষড়্জ্বোহস্ত গ্রহোংশচ গ্রাসচ”। শাস্ত্রদেব সংগীত-
রত্নাকরে বলেছেন : “সাংশগ্রহগ্রাসঃ * * বীররোজাদভূতরসে যুদ্ধবীরে নিযুজাতে”।
সিংহভূপাল টাকায় টক্করাগকে দানবীর, দয়াবীর ও যুদ্ধবীর এতগুলি বিশেষণে ভূষিত
করেছেন : “টক্করাগলক্ষণে * *। দানবীরো দয়াবীরো যুদ্ধবীরেচৈত বীররসস্বিবেধো
বক্ষ্যতে”। শ্রদ্ধেয় শ্রীঅর্ধেকুমার গংগোপাধ্যায় ভূমিকায় এ’প্রসংগে উল্লেখ করেছেন :
“লক্ষ্মীদেবী নাকি এই রাগিনী (টক্ক) শুনিয়া প্রীত হইতেন। * * আমরা কল্পনা
করিতে পারি যে, সম্ভবতঃ ‘লক্ষ্মী-প্রীতিকর’ টক্করাগই গরে শ্রীরাগের নাম লইয়া
আত্মগোপন ও আত্মরক্ষা করিয়াছে। কিন্তু ‘শ্রীরাগ’ এবং ‘টক্করাগ’-এর স্বরূপের
বিশ্লেষণ করিয়া তাহাদের অভিন্ন প্রমাণ করিতে না পারিলে আমরা শ্রীরাগের
আদিরূপের ইতিহাস উদ্ধার করিতে পারি না”। অবশ্য পরবর্তী শ্রীরাগ ও পূর্ববর্তী

টুক্করাগ এই দু'টি রাগের রূপের ঐক্যের কথা পূর্বে উল্লেখ করেছি যে, উভয়েই সংপূর্ণজাতির রাগ (অবশ্য জাতি সম্বন্ধে মতভেদ আছে) এবং অংশ, গ্রহ ও ঋস স্বরগুলি উভয়ের এক (ষড়্জ) এবং উভয়েই বীররসে লীলায়িত। 'শ্রী' তথা ধনধান্তভরা ঐশ্বর্য ও পার্থিব কল্যাণের প্রতীক। আশ্চর্যের কথা যে, মতংগের পরবর্তী গ্রন্থকার পার্শদেব শ্রীরাগের বর্ণনা-প্রসঙ্গে শ্রীরাগকে টুক্করাগের অংশ বা জন্তুরাগ বলেছেন : "শ্রীরাগটুক্করাগাংগম্"। পার্শদেব ঋষভ-পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্জাতির শ্রীরাগে বীররসের কথাও উল্লেখ করেছেন : "রসে বীরে প্রযুজ্যতে"। অথচ পরবর্তী-কালে শ্রীরাগ আবার সংপূর্ণ-সংপূর্ণ, সংপূর্ণ-ষাড়ব বা সংপূর্ণ-ঔড়ব এই বিচিত্র তিনটি রূপে আত্মপ্রকাশ করেছে। যাইহোক টুক্করাগ ও শ্রীরাগের মধ্যে যে একটি নিবিড় সম্পর্ক আছে সে'কথা পার্শদেবের বর্ণনা থেকে বোঝা যায়। তাই শ্রীরাগের পূর্বরূপ যে টুক্করাগ এ'কথা অস্বীকার করা একেবারে অসমীচীন নয়। তবে পরবর্তীকালে যখন শ্রীরাগের মতো টংক বা টংকীরাগের প্রচলন দেখি তখন এ'কথাই মনে হয় যে, পরবর্তী টংক, শ্রীটংক বা টংকীরাগেরই পূর্বপুরুষ টুক্করাগ ; অর্থাৎ টংকীর জনকরাগ টুক্ক (?)। অথচ পার্শদেব এ'কথাও বলেছেন যে, শ্রীরাগ টুক্করাগের অংশ, অর্থাৎ শ্রীরাগের জনক হ'ল গ্রামরাগ টুক্ক। 'শ্রীরাগ টুক্করাগ থেকে বিকাশ লাভ করেছে' এই স্বীকারোক্তির মধ্যে শ্রীরাগের পূর্বরূপ টুক্ক এ'কথা বলাই পার্শদেবের অভিপ্রায় ব'লে মনে হয়। অন্ধ্রের শ্রীমধেন্দ্রকুমার গংগোপাধ্যায় টংক বা টংকীকে টুক্করাগের অপভ্রংশ বলেছেন : "কশ্যপের প্রাচীন গণনাভুসারে টুক্করাগ 'মুখ্য' রাগ বা প্রথম রাগের মাননীয় আসনে প্রতিষ্ঠিত : 'কাশ্যপমতে তু টুক্করাগ এব মুখ্যঃ'। * * এখন ভাগ্য-বিপর্যয়ে টুক্করাগ 'টংক'-রাগিণীর নাম লইয়া একটি নগণ্য রাগিণী কোনও রূপে জীবিত আছে এবং 'মুখ্য' রাগের সম্মানের আসন এখন সে' হারাইয়াছে"।

শ্রীরাগের প্রথম আবির্ভাব দেখি পার্শদেবের 'সংগীতসময়সার'-গ্রন্থে। পার্শদেব রাগাংগশ্রেণীর মধ্যে শ্রীরাগের নামোল্লেখ করেছেন : "শ্রীরাগঃ শুদ্ধবঙ্গালো মালবশ্রী স্তুতৈব চ, * * দেশাখ্যা দেশিরিতোতে রাগাংগানি বিদূর্বাঃ"। 'শ্রী'-নামাংকিত রাগ হিসাবে 'শ্রীকণ্ঠ' ছাড়া পার্শদেব 'মালবশ্রী'-রাগের নাম উল্লেখ করেছেন। স্তুরাং শ্রীরাগের অভ্যাদয় ভৈরব ও ভৈরবীর সমকালীন তথা খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম—১১শ শতাব্দের মাঝামাঝি সময়ে অস্বীকার করা যায়। তা'ছাড়া উল্লেখযোগ্য যে, পার্শদেব শ্রীরাগকে বসন্ত, ভৈরব, মধ্যমাদি, তোড়ী প্রভৃতি রাগের সমগোষ্ঠিত্ব ব'লে উল্লেখ করেছেন : "মধ্যমাদি চ তোড়ী চ বসন্তো ভৈরবস্তথা, শ্রীরাগঃ শুদ্ধ-বঙ্গালো" প্রভৃতি। ভৈরব এবং বসন্ত শ্রীরাগের মতো রাগাংগ-রাগ। স্তুরাং দেখা যায়, পার্শদেব রাগ-রাগিণী-পুত্র-বর্গীকরণের পক্ষপাতী না হ'লেও শ্রীরাগকে ভৈরব ও বসন্তের সমজাতীয় ব'লে স্বীকার করেছেন।

পার্শ্বদেব শ্রীরাগকে টক্ক বা ঠক্করাগের (?) অংগ বা জন্তু এবং ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন। শ্রীরাগের অংশ, গ্রহ ও জ্যোতিষ—ষড়্জ। মজ্জ-গাঙ্কার ও তার-সপ্তকের মধ্যমস্বর পর্যন্ত রাগের লীলায়িত গতি এবং তাতে বীররসের প্রকাশ। বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে শ্রীরাগকে আমরা ঔড়ব-সংপূর্ণজ্যোতির রাগ তথা আরোহণে গাঙ্কার ও ধৈবত-বজ্রিত বলি। প্রাচীন ও নবীন পদ্ধতির মধ্যে রাগের বিকাশে যথেষ্ট পার্থক্য দেখা যায়। নূতন পথের যারা পূজারী, তাঁরা পুরাতনকে অবজ্ঞার চক্ষে দেখেন, কিন্তু মনে রাখা উচিত যে, ভারতবাসী ঐতিহ্যবাহী গৌরব ও ঘটনাকে শ্রদ্ধা দান করে, আর তারই বিচারের পরিপ্রেক্ষণে রূপ-বিবর্তনের মধ্যে মনোবৈজ্ঞানিকী ধারার অনুসন্ধান করার পক্ষপাতী। তাই নূতনের পথযাত্রী হ'লেও পুরাতনের প্রকৃতি ও আদর্শকে তাঁরা যাচাই-ও শ্রদ্ধা করতে পরামুখ নয়। প্রাচীনের পথচারী জৈন পার্শ্বদেব শ্রীরাগের পরিচয়-শ্লোকে বলেছেন,

শ্রীরাগষ্টক্করাগাংগ ম-তারো মজ্জ-গ-স্তথা।

রি-পঞ্চম-বিহীনোঃসং সমশেষস্বরাস্রয়ঃ।

ষড়্জ-জ্যোতিষগ্রহাংশচ্চ রসে বীরে প্রযুক্ত্যতে ॥

সংগীত-মকরন্দকার নারদ (২য়) রাগ-রাগিণীদের পরিচয় দেওয়ার রীতিকে দু'টি ভাগে বিভক্ত করেছেন : (১) প্রথমটিতে বলেছেন ভূপাল, ভৈরবী, শ্রীরাগ, পটমঞ্জরী, বসন্ত, মালবী বা মালব, নট ও বঙাল এই আটটি পুরুষরাগ তথা জনকরাগ :

‘ভূপালো ভৈরবশ্চৈব শ্রীরাগাঃ ফড়মঞ্জরী’।

বসন্ত-মালবী নট-বঙালাঃ পুরুষাঃ স্তৃতাঃ’ ॥

(২) আর দ্বিতীয় শ্রেণীতে বলেছেন শ্রীরাগ, বসন্ত, ভৈরব, পঞ্চম, মেঘ ও নটনারায়ণ এই ছ'টি পুরুষ তথা জনকরাগ :

‘শ্রীরাগোহপি বসন্তশ্চ ভৈরবঃ পঞ্চমস্তথা।

মেঘরাগস্ত বিজ্ঞেয়া নটনারায়ণশ্চ ষট্’ ॥

প্রথমটিতে আট এবং দ্বিতীয়টিতে ছয় এই রাগ-সংখ্যার মধ্যে পার্থক্য থাকলেও নারদ (২য়) শ্রীরাগ, ভৈরব, বসন্ত প্রভৃতিকে অভিজাত পুরুষ, জনক বা নিয়ন্তার আসনে অধিষ্ঠিত করেছেন। এই রাগের বিভাগীকরণ ও পরিচয়-দানের শৈলী দেখে মনে হয় ‘নারদ’-নামাঙ্কিত গ্রন্থকার রচিত ‘সংগীত-মকরন্দ’ শাস্ত্রদেব-রচিত ‘সংগীত-রত্নাকর’-এর তথা খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর পরবর্তী গ্রন্থ। কেননা পুরুষ-স্ত্রী বা রাগ-রাগিণী এই ধরণের বর্ণীকরণের ধারা এবং রাগ ও রাগিণী এই পতি-পত্নী-নির্ধারণশৈলী খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর

পূর্ববর্তী কোন সংগীতগ্রন্থে পাওয়া যায় না এবং এ'কথা আগেও উল্লেখ করেছি। যাইহোক তথাকথিত প্রচলিত ধারার অমূল্যরূপ ক'রেই আমরা এই রাগের ক্রমপরিচয় দেবার চেষ্টা করব এবং ষড়্জ-মধ্যম কিংবা ষড়্জ-পঞ্চম স্বরসংবাদের মারফতে রাগরূপের নূতন উদ্ভাবনপ্রণালীর কথা এখানে আর তুলব না।

নারদ (২য়) শ্রীরাগকে ষাড়বজ্রাতির শ্রেণীভুক্ত করেছেন : “শ্রীরাগঃ ষাড়বো রাগঃ”, সুতরাং শ্রীরাগ গান্ধার-বর্জিত ষাড়বজ্রাতির রাগ।

মম্বটাচার্যের সংগীত-রত্নাবলীতে, নাট্যালোচনে ও নাট্যদেবের সরস্বতী-হৃদয়ালংকারে ‘শ্রী’-রাগ সম্বন্ধে কিছু উল্লেখ নাই, কিন্তু ১২শ-১৩শ খৃষ্টাব্দের সংগীত-তত্ত্ববিদ সোমেশ্বরদেব প্রথম জনকরাগ হিসাবে শ্রীরাগকে বিশেষ সমাদরের আসন দিয়েছেন। ‘শ্রী’-নামাঙ্কিত মালসী (মালশ্রী) শ্রীরাগের প্রথম জ্ঞানরাগ।

শাক্তদেব সংগীত-রত্নাকরে শ্রীরাগকে ‘ষাড়্জী’-জ্ঞাতিরাগের অন্তর্গত বলেছেন : “ষড়্জে ষাড়্জীসমুদ্ভূতম্”। সাধারণতঃ জ্ঞাতিরাগ থেকে গ্রামরাগের বিকাশ : ‘জ্ঞাতিসমুদ্ভূতত্বাদ্গ্রামরাগাণাম্’ ও গ্রামরাগ থেকে অভিজাত দেশীরাগের সৃষ্টি। কিন্তু শাক্তদেব ‘শ্রী’ তথা শ্রীরাগকে ‘ষড়্জ’ তথা ষড়্জগ্রামের ষাড়্জীজ্ঞাতি বা জ্ঞাতিরাগ থেকে বিকশিত বলেছেন। অবশ্য এর সমাধান এ'ভাবে আপত্তিকার্য্য দিয়েই করা যায় : ‘যৎকিঞ্চিদগীযতে লোকে তৎসর্বং জ্ঞাতিমু'স্থিতম্’। ষাড়্জীজ্ঞাতির পরিচয় দিয়ে ভরত বলেছেন : “জ্ঞাতয়ো দ্বিবিধা শুদ্ধা বিরুতাস্চ। তত্র শুদ্ধা ষড়্জগ্রামে ষাড়্জী” প্রভৃতি (নাট্যশাস্ত্র ২৮।৪৩)। শুদ্ধ-ষাড়্জী-জ্ঞাতিরাগের অন্তর্গত ব'লে শ্রীরাগের আভিজাত্য ও কোলিত্য অনেকটা ষড়্জগ্রাম, মধ্যগ্রাম, ষাড়ব প্রভৃতি গ্রামরাগের মতো, অথচ ‘শ্রীরাগ’ অভিজাত দেশীরাগ। অনেকের মতে শ্রীরাগ ‘রাগরাজ’ বা রাগশ্রেষ্ঠ হিসাবে গণ্য। রাগরাজ বা প্রধান রাগের সম্মান যেমন ভৈরব আজকাল পেয়ে থাকে তেমনি হিন্দোল, বসন্ত, সারঙ্গ, মালবকৌশিক প্রভৃতিরও তা' একদিক দিয়ে প্রাপ্য। শ্রীরাগের পরিচয় দিয়ে শাক্তদেব বলেছেন,

ষড়্জে ষাড়্জীসমুদ্ভূতঃ শ্রীরাগঃ স্বরূপঞ্চমম্ ॥

সংগ্ৰাসাংশগ্রহং মঙ্গ-গান্ধারং তার-মধ্যমম্।

সমশেষস্বরে বীরে শান্তি শ্রীকরণাগ্রণীঃ ॥^২

কল্লিনাথও শ্রীরাগকে অধুনা-প্রসিদ্ধ দেশীরাগ বলেছেন : “অধুনা প্রসিদ্ধদেশীরাগ-লক্ষণম্”। ষাড়্জী-জ্ঞাতিরাগ শ্রীরাগের জনক কিনা এ'নিষে সিংহভূপাল বিচার ক'রে

২। সিংহভূপাল বলেছেন : “ষড়্জে ষড়্জগ্রামে ষাড়্জীসমুদ্ভূতযেনৈব ষড়্জপঞ্চমোৎপন্নঃ লকোহপি পুনঃ ষড়্জগ্রামকথনং রাগে'জ জনকজ্ঞাতিগ্রামনিঃসন্নো নাতীতি স্মরিতুম্। শেবাঃ স্বরাঃ স্ববতপঞ্চমধৈবত-নিষাদাঃ।”-২।১৫৮-১৫৯

বলেছেন : “রাগেষু জনকজাতিগ্রামনিয়মো নাস্তীতি স্মৃচয়িতুম্”। ভরত ষাড়্জীকে ষাড়্জ অথবা ঔড়বজাতির রাগ বলেছেন : ‘ষড়্জগ্রামে তু বিজ্ঞেয়া ষাড়্জ্যোকা ষট্শ্বরশ্রয়া, কদাচিৎ ষাড়্জবীভূতা কদাচিচ্ছৌড়বীকৃতা’। শাস্ত্রদেবের মতে দেশী শ্রীরাগ সংপূর্ণ, তার কোন স্বরই বর্জিত নয়, অথচ এই সংপূর্ণ জন্তরাগের জনক ষাড়্জী-জাতিরাগ ষাড়্জ কিংবা ঔড়ব। পুনরায় সিংহভূপাল বলেছেন শ্রীরাগের জনক জাতিরাগ ও তার গ্রাম সম্বন্ধে কোন বাধাধরা নিয়ম নাই। অবশ্য এই বিচার বেশ জটিল। কলিনাথ ও সিংহভূপাল উভয়েই এই দেশীরাগের প্রসিদ্ধি স্বীকার করেছেন।

শ্রীরাগের ংশ, গ্রহ ও ত্রাস—ষড়্জ, পঞ্চমস্বরের অল্প ব্যবহার ও সৌন্দর্য থেকে শ্রীরাগের পঞ্চম দুর্বল মনে হয়। মস্ত্র-সপ্তকের গান্ধার ও তার-সপ্তকের মধ্যম পর্যন্ত রাগের লীলায়িত গতি।^৩ ‘শেষ স্বর’ বলতে সিংহভূপাল বলেছেন ঋষভ, পঞ্চম, ধৈবত ও নিষাদ এদের বিকৃতি নাই। কিন্তু মোটকথা কলিনাথ ও সিংহভূপালের টীকা শ্রীরাগ-রহস্তের আসল মর্ম উদ্ঘাটন করার কোন কৃতিত্ব লাভ করেনি। শাস্ত্রদেব রত্নাকরের বাত্যাধ্যায়ে বাণীতে ‘গ্রহঃ দ্বিগুণসং * * ইতি শ্রীরাগঃ’ প্রভৃতি বলে। শ্রীরাগের বিকাশসাধনপ্রণালীরও পরিচয় দিয়েছেন।

পঞ্চমসারসংহিতায় নারদ (৩য়) শ্রীরাগকে প্রধান বা জনকরাগ হিসাবে গণ্য ক’রে তার ছ’টি রাগিণী—গান্ধারী, গৌরী, হৃতগা, কুমারিকা, বেলোয়ারী (বিলাবল) ও বৈরাগীর (বৈরাটী—বরাটী—বরাড়ী বা বরাবরী) পরিচয় দিয়েছেন।

সংগীত-পারিজ্ঞাতে শ্রীরাগের পূর্বপ্রচলিত রূপ যথেষ্ট পরিবর্তিত। পণ্ডিত অহোবল শ্রীরাগকে ঔড়ব-সংপূর্ণ বলেছেন, কেননা তা’ আরোহণে গান্ধার ও ধৈবত-বর্জিত এবং অবরোহণে সাতস্বরযুক্ত। রাগে তাত্র-গান্ধারের ব্যবহার হয়, হৃতরাং শ্রীরাগের আরোহণ-অবরোহণ—সা রি ম প নি—সা° নি ধ প ম গ রি। শ্রীরাগের গ্রহ বা আরম্ভ-স্বর হিসাবে তিনবার ঋষভ অথবা ষড়্জের ব্যবহার—‘রিরিরি মগরিরিরি, কিংবা সাসাসা নিসানিধমম’ প্রভৃতি।

রাগবিবোধে পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ) শ্রীরাগকে সংপূর্ণ-সংপূর্ণ ও বিকল্পে ঔড়বজাতির রাগ বলেছেন। শ্রীরাগের ঋষভ—গ্রহ ও ংশ এবং ষড়্জ—ত্রাস। প্রদোষ-কালে (সন্ধ্যা) শ্রীর আলাপের সময় : “ংশগ্রহা (?) প্রদোষে শ্রীরাগো গতধ-গৌ ন বা সাস্তঃ”। মোটকথা খৃষ্টীয় ১৭শ শতকের গোড়ার দিকে শ্রীরাগের স্বররূপকে ছ’রকম ভাবে গ্রহণ করা হ’ত : “গতৌ গ-ধৌ গান্ধার ধৈবতৌ যস্মাৎ সঃ”, অথবা “ন গত-ধ-গ ইত্যেব, পূর্ণ ইত্যর্থঃ”, অর্থাৎ গান্ধার ও ধৈবত-বর্জিত ঔড়ব, অথবা গান্ধার-ধৈবতযুক্ত

৩। দেশীরাগে একসঙ্গে মস্ত্র ও তার গতির উল্লেখ থাকার কলিনাথ দিল্লীর রুচি-স্বাধীনতার ওপর বেশী জোর দিয়েছেন বলে মনে হয়।

সংপূর্ণ। কেঙ্কটমখী (১৬২০ খৃ') চতুর্দশীপ্রকাশিকায় শ্রীরাগকে আরোহণে সংপূর্ণ ও অবরোহণে বক্র-গান্ধারযুক্ত বলেছেন। শ্রীর ধৈবতও দুর্বল। বেঙ্কটমখীর শ্রীরাগ যেন পণ্ডিত অহোবলের শ্রীরাগের অনেকটা বিপরীত, আর শোমনাথের সংগেও তার অমিল যথেষ্ট। বেঙ্কটমখী বলেছেন,

শ্রীরাগঃ স-গ্রহঃ পূর্ণচারোহে চান্নধৈবতঃ ।

অবরোহে গ-বক্রঃ শ্রাং সায়ং গেয়ঃ শুভাবহঃ ॥

দামোদর সংগীতদর্পণে শোমনাথের বিকল্প অথবা দু'টি রূপের মধ্যে সংপূর্ণজাতির রূপ গ্রহণ করেছেন। তিনি বলেছেন,

শ্রীরাগঃ স চ বিখ্যাতঃ স-জ্ঞয়েণ বিভূষিতঃ ।

পূর্ণঃ সর্বগুণোপেতো মূর্ছনা প্রথমা মতা ।

কোচিস্তু কথয়ন্ত্যনমুষভজয়সংযুতম্ ॥

শ্রীরাগ পূর্ণগুণসংপন্ন সংপূর্ণজাতির রাগ। শ্রীরাগের ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। এর প্রথম-মূর্ছনা উত্তরমজ্জ—সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। তবে রাগের রূপ নিয়ে যে মতভেদ আছে এ'কথা দামোদর স্বীকার করেছেন : “কোচিস্তু কথয়ন” প্রভৃতি। তিনি বলেছেন কারু কারু মতে শ্রীরাগের অংশ, গ্রহ ও ত্রাস—ঋষভ। অবশ্য অংশাদি হর নিয়েই মতভেদ, কিন্তু জাতি (সংপূর্ণ) নিয়ে কোন ভিন্নমত নাই।

দামোদর শ্রীরাগের ধ্যানরূপ বর্ণনা করেছেন,

অষ্টাদশাঙ্গঃ স্মরচ্চারুমৃতিঃ

ধীরোল্লসৎপল্লবকর্ণপুরঃ ।

ষড়্জাদিসেব্যোহরুণবস্ত্রধারী

শ্রীরাগরাজঃ ক্ষিতিপালমৃতিঃ ॥

শ্রীরাগ কানরা, কানড়া বা কানাড়া (কর্ণাট) রাগের মতো ‘ক্ষিতিপালমৃতি’, অর্থৎ কোন রাজ্যের অধীশ্বর।* আঠার বছরের যুবক, সুতরাং তাঁর মৃতি যৌবনোচ্ছল কমণীয় স্তম্ভর, তেজোদীপ্ত বীরপুরুষ অথচ শান্ত ও গম্ভীর প্রকৃতি। তিনি অরুণবর্ণ বস্ত্র পরিহিত—যেন লোহিত প্রদীপ্ত সূর্যের মতো দ্যুতিবিশিষ্ট। কর্ণে ঈষৎ উৎফুল্ল পল্লবের অলংকার। ষড়্জাদি সাতস্বর তাঁর সেবায় নিয়োজিত।

৪। ‘শ্রী’—সংস্কৃত শব্দ হওয়ার সাধারণতঃ মনে হওয়া স্বাভাবিক যে, ‘শ্রী’ রাগ তথা পুরুষ না হ’য়ে রাগিনী বা স্ত্রী হওয়াই উচিত। অবশ্য ভারতীয় সংগীতে রাগ-রাগিনীদের এই উচিত্য অনুভবের বেলায় প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রীদের মধ্যেও যথেষ্ট মতভেদ আছে, কেননা তাঁরা বিতস্তির পরিবর্তে রস ও ভাবের অভিঘাত্তির দিকে জোর দিয়েই রাগ ও রাগিনীদের রূপ ও প্রকৃতি নির্ধারণ করেছেন।

এ'থেকে বোঝা যায়, শ্রীরাগের মূর্তি কল্পনা করা হয়েছে সংগীতবিলাসী দিব্যকান্তিবিশিষ্ট একজন নৃপতিকে অহুসরণ ক'রে। 'শ্রী'—কল্যাণ ও শাস্তির প্রতীক। সংগীতবিলাসী ও শিল্পী নৃপতি সর্বগুণসম্পন্ন ও সর্বশক্তিশালী হ'লেও শাস্ত ও সৌম্যমূর্তি তথা শাস্তি ও সাম্যের প্রতীক। পূর্ব-পূর্ব সংগীতশাস্ত্রীরা শ্রীরাগকে বীররসে লীলায়িত ও প্রদীপ্ত বলেছেন। বিশাল রাজ্যের অধিপতি শ্রীরাগ প্রবলপরাক্রান্ত হ'লেও কল্যাণ ও শাস্তির অগ্রদূত। ষড়্জাদি সাত স্বর তাঁর সংগীতজ্ঞানের পরিচায়ক। স্তূতরাং রাগরাজ 'শ্রী' একাধারে শিল্পী, শাসক, বীর অথচ শাস্ত, উদার, সংযত ও চিরকল্যাণকামী। শাসক ও নায়ক শ্রীরাগের প্রকৃতি প্রসন্ন-গম্ভীর; তিনি নবীনতা ও প্রবীনতার মৈত্রীসাধক উদারদর্শী। পণ্ডিত সোমনাথও অনেকটা এই রূপের প্রতিমূর্তি আঁকবার চেষ্টা করেছেন তাঁর কাব্যস্বষমাপূর্ণ ভাষা দিয়ে,

কনকাতপত্রমূলে লোলহুকুলে গজাশ্রয়ো রাজন্ ।

শ্রীরাগেহখিলভোগে নীরজরাগি ভজ্জমোলো ॥

'হস্তীতে আরোহণ ক'রে অবীশ্বর শ্রীরাগ পরিভ্রমণ করেছেন। বাতাসে তাঁর পরিহিত বস্ত্র আন্দোলিত। স্ববর্ণ-ছত্র মস্তকে শোভিত, তিনি অফুরন্তভাবে বিলাসভোগ করেছেন। তিনি প্রস্ফুটিত পদ্মমালার একান্ত অহুরাগী'। এখানে শ্রীরাগ বিলাসী, সৌখীন ও স্নহরের উপাসক এবং অবীশ্বর। মোটকথা 'রাগশ্রেষ্ঠ' শ্রীরাগের শ্রেষ্ঠত্ব ও পরম-মাদুর্ঘ্যকে বোঝাবার জ্ঞাত কবি ও শাস্ত্রীরা বীরোদ্ধত ললিতকলাসেবী নরপতির উপমা দিয়েছেন তাঁদের অপূর্ব কাব্য-ব্যঞ্জন দিয়ে। এই উপমাটি আরো পরিস্ফুট হয়েছে সংগীততরঙ্গকার রাধামোহন সেনের লেখনীতে। তিনি বর্ণনা করেছেন,

শ্রীরাগের জন্ম পৃথিবীর নাভি-কূপে।

গৌরীর রূপের আভা লাগিয়াছে রূপে ॥

পদ্মরাগ-মণি-স্ফটিকের মালা গলে।

শত শত রবি শশী যেন একস্থলে ॥

সিংহাসন-উপবিষ্ট—শ্বেতবাসাবৃত।

বিকশিত কমল-কুসুম করধৃত ॥

দাঁড়ায়া নায়িকাগণ আছে বিত্তমানে।

নানা রংগে নৃত্য-বাণ-গান—তাল-মানে ॥

কারো গানে বাড়ে রাগ—সাগরে তরঙ্গ।

তম্বুরা বাজায় কেহ—কেহ বা মৃদংগ ॥

রাধামোহন অনেকটা সংগীতদর্পণকেই অহুসরণ করেছেন। মোটকথা রাগের বর্ণনায়, সাহিত্য-রচনায় ও চিত্রে কিছু কিছু পার্থক্য দেখা গেলেও শ্রী-র আলাপ ও গান

পরিবেশনের আগে সংগীতশিল্পীর মনে রাখা উচিত যে, শ্রীরাগ প্রকৃতির বীররসব্যঞ্জক অথচ শান্ত ও সমভাবের উদ্বোধক। কঠোর ও কোমল—পার্শ্বিক ও অপার্শ্বিক এই দু'টি চরমশীমার সাম্য ও সামঞ্জস্য-বিধায়ক উদার ভাবের প্রতি লক্ষ্য রেখে সাম্যের পূজারী-রূপে শিল্পী শ্রীরাগের আলাপ করবেন—এটাই শ্রীরাগের ধ্যানমন্ত্রের গূঢ় অভিপ্রায়। স্বর-সংখ্যায় কিংবা বর্ণনার বৈচিত্র্যে বা তারতম্যে এই সাম্যভাবে কোনদিনই ব্যতিক্রম হয় না। রাগের আলাপ ও বিকাশের পেছনে আদর্শই মুখ্য বা প্রধান, আর ব্যাকরণ ও নিয়মশৃংখলা গৌণ। ভারতীয় সংগীতের এ'টিই মূলকথা। শ্রীরাগের মধ্যে শুধু বীররসের উল্লেখ থাকলেও (‘সমশেষস্বরে বীরে’) সংযত করুণরস (অবশ্য করুণরসেরও প্রকাশ-তারতম্য ও রূপভেদ আছে) ও শান্তরসের বকাশ আছে আর তারি জন্য শ্রীরাগ সাম্য, মৈত্রী, কল্যাণ ও শান্তির প্রতীক।

শ্রী-কে অনেকে হৈমন্তিক অথবা শস্তসংগ্রহ-ঋতুর রাগ বলেন। অধ্যাপক শ্রীঅরুণকুমার গঙ্গোপাধ্যায় এ'ভাবেই অনুবর্তন ক'রে বলেছেন : “শ্রীরাগ লক্ষ্মীদেবীর নাম গ্রহণ করিয়া শস্ত বা ধাতু সংগ্রহের ঋতুর (harvesting season) সহিত সংশ্লিষ্ট”। প্রকৃতপক্ষে শ্রীরাগের ‘শ্রী’-শব্দ কল্যাণময়ী লক্ষ্মীদেবীর প্রতীক ও লক্ষ্মীদেবী ধনধাতু-শস্ত্রাশ্রমলা-সুজলা-সফলা বহুধরারই অধিষ্ঠাত্রী দেবী।

॥ বর্তমান রূপ ॥

শ্রীরাগ পূর্বোক্তের অন্তর্গত। আরোহণে গান্ধার ও ধৈবত বর্জিত এবং অবরোহণে সংপূর্ণ। সংগীত-পারিজাতোক্ত শ্রীরাগের রূপ ঔড়ব-সংপূর্ণ। তবে মনে রাখা উচিত যে, পারিজাতের (১৭শ খৃঃ) শুদ্ধমেল ছিল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাফীমেলের মতো, কাজেই প্রাচীন ও নবীন পদ্ধতির ভেতর স্বর-বিকাশের পার্থক্য থাকা স্বাভাবিক (কোমল-গান্ধার ও শুদ্ধ-গান্ধারের পার্থক্য আছে)। হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুসারে শ্রীরাগের বাদী—ঋষভ ও সংবাদী—পঞ্চম। গম্ভীর ও শান্ত প্রকৃতির রাগ। স্বর্ধাস্তের সময় বা তার সামান্য কিছু আগে শ্রীরাগ আলাপ করার নিয়ম। ‘সা ^১রি রি সা’, ‘রি প’ ও ‘রি ম প’

স্বরগুলির প্রয়োগ শ্রীরাগের বৈশিষ্ট্য সৃষ্টি করে। কোমল-ঋষভ ও ধৈবত এবং তীব্র (কড়ি)-মধ্যমের ব্যবহার। পূর্বাংগবাদী রাগ। বেশীর ভাগ সময়ই কোমল-ঋষভ গান্ধারকে স্পর্শ ক'রে লীলায়িত হয়। সংগীততরংগকারের মতে দেবগিরি, মঞ্জার, সারংগ, নট ও বিলাবলের সংমিশ্রণে শ্রীরাগের সৃষ্টি।

আরোহণ—সা রি, রি সা, রি ম প নি সা^১,

অবরোহণ—সা° নি ধ, প, মগ রি, গরি রি সা

পকড়— সা রি, রি, সা প, ম গরি, গরি, রি সা

॥ বিস্তার ॥

I সা নিসা গরি, মগরি মগ রি গরি সা নিরিসা। সা রিরিসা, গরিসা, মগরি
 ধমগরি, নিধ প, মপ ধমপ মগরি, পমগরি, মগরি, গরি সা, নিরিসা। সারিপ,
 মপ মগরি, সারি সাপ, মপধপ মপ নিধপ, মপ ধমগরি, সা। ম পৃধপ নিরিসা,
 পৃনিসা, নিসা সা রিসা।

II প ধপ সা°, সারি°সা°, গরি°সা°, রি°সা°, প°ম°গরি°সা°, সা°রি° নিধ নিধ
 প, মপ নি সা° গরি°সা° রি°নিধ নিধপ, মপধমগরি, মগরি গরি, রিসা,
 নিরিসা।

(ক) ॥ বসন্ত ॥

বসন্তরাগ—বসন্তী, বাসন্তী, বসন্তিকা, বাসন্তিকা প্রভৃতি নামে পরিচিত। বর্তমানে অনেকে বাসন্তীকে বসন্ত থেকে ভিন্ন বলেন। কিন্তু খৃষ্টীয় ৪র্থ-৫ম থেকে ১৮শ শতাব্দীর শেষভাগ পর্যন্ত সংগীতশাস্ত্রগুলিতে ‘বসন্ত’-এর অপভ্রংশ হিসাবে বসন্তী, বাসন্তী ও বাসন্তিকা প্রভৃতি নামের উল্লেখ আছে। যেমন ১৮শ খৃষ্টাব্দের মাঝামাঝি সময়ের গুণী মেধকর্ণ ‘রাগমালা’-গ্রন্থে হিন্দোলের পত্নী বা রাগিনী-রূপে বসন্তের নাম ‘বাসন্তী’, অনুপসংগীতাংকুশে ভাবভট্ট (১৬৭৪—১৭০১ খৃ) শ্রীরাগের জন্তরাগ হিসাবে বসন্তের ‘বসন্তী’ নাম উল্লেখ করেছেন।

‘বসন্ত’ বেশ প্রাচীন রাগ, তবে আশ্চর্যের বিষয় যে, খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দে মতংগ বৃহদেকীতে হিন্দোল, মালবকৈশিক, কঙ্কুভ, সৈন্ধবী প্রভৃতি রাগের উল্লেখ ক’রে তাদের পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু বসন্তের কোন উল্লেখ করেন নি। মতংগের পূর্ববর্তী ও

সমসাময়িক সংগীতগুণী কন্ঠপ, কোহল, যাষ্টিক, তুম্বুক, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি যদি অভিজাত দেশীরাগ হিসাবে বসন্তের আলোচনা করতেন তবে সংগ্রহকর্তা 'বৃহৎ-দেশী'-কার মতংগ অবশ্যই তার উল্লেখ করতেন। তাই অহুমান হয় যে, খৃষ্টীয় ৩য়-৫ম—৭ম অব্দের সমাজে বসন্তের ঠিক প্রচলন হয়নি। বসন্তরাগের প্রথম আবির্ভাব দেখি ৭ম-৯ম—১১শ খৃষ্টাব্দের গ্রন্থ সংগীতসময়সারে। সংগীতসময়সারে পার্শ্বদেব ভৈরব ও ভৈরবী প্রভৃতির সংগে বসন্ত, হিন্দোলাদি দেশীরাগের নামোল্লেখ করেছেন : "মধ্যমাদি চ তোড়ী চ বসন্তো ভৈরবস্তথা। * * ছায়ানট্রা চ মল্হারী ভলাতশ্চৈব ভৈরবী" প্রভৃতি। এ'দিক থেকে দেখা যায়, বসন্ত, ভৈরব ও ভৈরবীর চেয়ে হিন্দোল, মালবকৈশিক, ককুভ প্রভৃতি দেশীরাগ প্রাচীন। কিন্তু আশ্চর্যের বিষয়, পরবর্তী যুগে হিন্দোলকে বসন্তের জন্তরাগ-রূপে পরিচয় দেওয়া হয়েছে। এই বিবর্তনের পেছনে মনোবৈজ্ঞানিক নীতির মর্ম গ্রহণ করা কঠিন। আবার দেখা যায়, কোন কোন শাস্ত্রী বসন্তকে হিন্দোলের জন্তরাগ ব'লে উল্লেখ করেছেন। প্রাচীনকালে হস্তলিপিত পুঁথির গোপনতার জন্ত ও দেশ-দেশান্তরে গমনাগমনের সুযোগ-সুবিধা না থাকায় সম্ভ্রাদায়ভেদ ও মতবৈচিত্র্যের সৃষ্টি হওয়া কিছু অস্বাভাবিক ছিল না।

মোটকথা সংগীতসময়সারে রাগ বসন্তের উল্লেখ থাকায় বসন্তকে ৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ খৃষ্টাব্দে না হ'লেও খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দের পরবর্তী কালে প্রচলিত দেশীরাগ ব'লে গ্রহণ করাই সমীচীন। ভৈরব ও ভৈরবীর আবির্ভাব ঠিক ঐ সময়ে অহুমান করা যায়। ভৈরব ও ভৈরবীর বেলায় বলা যায়, ভৈরব ভৈরবীর কিংবা ভৈরবী ভৈরবের আগে বা পরে বিকাশ লাভ করেনি, বরং দু'টি রাগ জনক-জন্ত হিসাবে একই সংগে একই সময়ে প্রচলিত হয়েছিল এবং তার চাক্ষুষ প্রমাণ পার্শ্বদেব তাঁর সংগীতসময়সারে দিয়েছেন : (১) "যথা ভৈরবজাতায়া ভৈরব্যা অংশক: পুনঃ", (২) ভৈরবকে পার্শ্বদেব বসন্তাদির সংগে রাগাংগ ও ভৈরবীকে গুর্জরী প্রভৃতির মতো উপাংগশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত বলেছেন (পৃ' ১৬-১৭)। পার্শ্বদেব বসন্তকে ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ এবং মার্গহিন্দোলরাগের 'অংগ' তথা জন্তরাগ বলেছেন। পার্শ্বদেব বসন্তরাগের পরিচয় দিয়েছেন,

মার্গহিন্দোলরাগাংগ হিন্দোলো বেড়িসংজ্ঞিতঃ ।

অংশ-শ্রাসে গ্রহে ষড়্জন্তস্ত তারে তু মধ্যমঃ ॥

ষড়্জন্তরো ভবেন্স্রো তাড়িতো-রি-ধ-বজ্জিতঃ ।

স-পয়ো: কম্পিতশ্চৈব শৃংগারে বিনিযুক্ত্যতে ॥

অয়মেব বসন্তাখ্য: প্রোক্তো রাগবিচক্ষণৈঃ ।

মোটকথা হিন্দোল বসন্তের জনকরাগ। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও শ্রাস। তার-সপ্তকের

মধ্যম ও মঙ্গ-সপ্তকের ষড়্জ পৰ্বন্ত বসন্তের বিস্তার। বসন্ত ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত, স্তরাং ঔড়বজ্জাতি। ষড়্জ ও পঞ্চম কম্পিত ও আদিরসাত্মক রাগ। আদিরস শৃংগারে লীলায়িত ব'লে বসন্তোৎসব প্রভৃতি অল্পষ্টানে হিন্দোলরাগ প্রয়োগ করা হয় এবং তার চরম-পরিণতি নির্বেদ বা বৈরাগ্য। নির্বেদ শাস্ত্রসের প্রকাশক। স্তরাং প্রকারান্তরে বসন্তরাগকে শাস্ত্রসে লীলায়িত বলা যায়।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) বসন্তকে পুরুষরাগ বলেছেন : “* * বসন্ত-মালবী নাট-বংগালা: পুরুষা: স্ত্রুতা:”, কিংবা “শ্রীরাগোহপি বসন্তশ্চ ভৈরব: পঞ্চমস্তথা, * * নাট-নারায়ণশ্চ ঘট”। বসন্ত সংপূর্ণজাতির রাগ : “সংপূর্ণরাগো দেশাক্ষী * * বসন্ত ভৈরবী শুদ্ধভৈরবী” প্রভৃতি। এই বসন্ত ‘শুদ্ধবসন্ত’ নামেও অভিহিত : “বসন্তঃ শুদ্ধ-সংস্ত”।^১ বসন্তরাগের আলাপ প্রাতঃকালে বিধেয় : “গাঙ্কারো দেবগাঙ্কারো * * মল্হার: সামবেদী চ বসন্তঃ শুদ্ধভৈরব: * * এতে রাগান্ত গাতব্যা: প্রাতঃকালে বিশেষতঃ”।

মন্মটাচার্য বসন্তকে জনকরাগ হিসাবে গণ্য করেছেন ও তার জন্তরাগগুলি হ'ল ভৈরব, রেবণ্ডা, মেঘতালী (?), টংক প্রভৃতি। সোমেশ্বরদেব মানসোল্লাসে (১২শ-১৩শ খৃ) বসন্তকে জনকরাগ বলেছেন ও তার জন্তরাগ দেশী, দেবগিরি, বরাচী, তোড়িকা হিন্দোলী ও ললিতা। শঙ্কদেব (১৩শ খৃ) সংগীত-রত্নাকরে বসন্তকে সংপূর্ণজাতির রাগ বলেছেন : “বসন্তস্তংসমুদ্ভবঃ, পূর্ণস্তল্লক্ষণো দেশী-হিন্দোলোহপ্যেব কথ্যতে” (২৯৬)। হিন্দোল থেকে বসন্তরাগের উদ্ভব, স্তরাং হিন্দোল ও বসন্তের মধ্যে জন্ত-জনক-সম্বন্ধ। বসন্তকে ‘দেশী-হিন্দোল’-ও বলা হয়, কেননা হিন্দোল ও বসন্ত উভয়কেই বসন্তোৎসবে গান করা হয়। হিন্দোল ও বসন্তে পার্থক্য হ'ল : হিন্দোল ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত ঔড়বজ্জাতির, আর বসন্ত সংপূর্ণজাতির রাগ।

পণ্ডিত রামামতা (১৫৫০ খৃ) স্বরমেলকলানিধিতে বসন্তকে ‘শুদ্ধবসন্ত’ নামে অভিহিত করেছেন। তাঁর মতে শুদ্ধবসন্ত সংপূর্ণ-সংপূর্ণজাতির নয়, পরন্তু ষাড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ, কেননা তার আরোহণে পঞ্চম-বর্জিত ও অবরোহণে পঞ্চমযুক্ত। রামামত্যের শুদ্ধমেল মুখারী ও তার রূপ বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির শুদ্ধমেল ঠিক বিলাবলের সমান নয়। রামামত্যের মুখারীকে বর্তমান হিন্দুস্তানী রূপে পরিবর্তিত করলে দাঁড়ায়— সা রি রি ম প ধ খ সা^২; অর্থাৎ রামামত্যের মতানুযায়ী শুদ্ধ-ঋষভ ও শুদ্ধ-ধৈবত

১। এ' প্রসঙ্গে উল্লেখযোগ্য যে, বর্তমানে প্রপঞ্চে বসন্তের যে স্বরসজ্জার নির্লপন পাই তা 'শুদ্ধবসন্ত' নামের যোগ্য। তাতে কোমল-ধৈবতের পরিবর্তে শুদ্ধ-ধৈবতের ব্যবহার হয়। বর্তমানের এই শুদ্ধবসন্ত—পঞ্চম-বর্জিত ষাড়ব এবং পঞ্চম-যুক্ত সংপূর্ণ দু'রকমই, স্তরাং কোমল-ধৈবতযুক্ত সংপূর্ণজাতির বসন্তরাগের প্রকাশ আমরা পাই, বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে তাকে 'পরজবসন্ত' বা পরজাংগ-বসন্তরাগ বলাই সমীচীন।

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কোমল-ঋষভ ও কোমল-ধৈবত, এবং তাঁর শুদ্ধ-গান্ধার ও শুদ্ধ-নিষাদ হিন্দুস্তানীপদ্ধতির তীব্র-ঋষভ ও তীব্র-ধৈবত। সোমনাথের আদ্যমেল মুখারীর বর্তমান হিন্দুস্তানীসংগীতের রূপও রামামত্যের অনুরূপ। রামামত্য বসন্ত তথা শুদ্ধবসন্তের পরিচয় দিয়েছেন,

রাগঃ শুদ্ধবসন্তাখ্যঃ সাংশঃ স্ত্রাং স-গ্রহস্তথা ।

প-বর্জিতঃ ষাড়বোহপি অবরোহে প-সংযুতঃ ।

এবং লক্ষ্যে প্রসিক্তোহসৌ গেয়ো যামে তুরীয়কে ॥

ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস ; আরোহণে পঞ্চম-বর্জিত ও অবরোহণে পঞ্চমযুক্ত ; চতুর্থ প্রহরে আলাপের সময় ।

নারদ ও দত্তিলের নামাঙ্কিত ‘রাগসার’-গ্রন্থে^২ বসন্তকে পুরুষ তথা জনকরাগ বলা হয়েছে। শারংগদ্বয়পদ্ধতিতে উল্লিখিত ‘রাগার্ণব’-গ্রন্থে (১৩৬৩ খৃ) বসন্ত ভৈরবরাগের জন্তরাগ (৪র্থ) হিসাবে কথিত। পঞ্চমসংহিতায় (১৪৪০ খৃ) নারদ (৩য়) বসন্তকে জনক বা পুরুষরাগ বলেছেন এবং ললিতা, পঞ্চমী, পটমঞ্জরী প্রভৃতি বসন্তের জন্তরাগ বা রাগিণী। রাগমালায় পুণ্ডরীক বিট্টল বসন্তকে হিন্দোলের ‘পুত্র’ বলেছেন। আশ্চর্যের বিষয়, পুণ্ডরীক জন্ত-জনক-বর্গীকরণপ্রথার অনুগামী হ’লেও ‘রাগমালা’-গ্রন্থে তিনি তাঁর মতের কেন পরিবর্তন করেছেন তা’ বোঝা যায় না। তাই অনেকে রাগমালাকে পুণ্ডরীকের রচনা ব’লে স্বীকার করেন না।

সোমনাথ (১৬০২ খৃ) বসন্ত তথা শুদ্ধবসন্তকে হিন্দোলের মতো উত্তমশ্রেণীর রাগ বলেছেন। তাঁর মতে বসন্ত বসন্তমেলের অন্তর্গত :

শুদ্ধা বসন্তমেলৈ সন্নিপদা অন্তরশ্চ কাকলিকা ।

অস্বাদ্বসন্তটককহিঞ্জরা হিন্দোলমুখ্যাশ্চ ॥

মেলরাগ বসন্তের ষড়্জ, ঋষভ, মধ্যম, পঞ্চম ও ধৈবত—শুদ্ধ, অন্তর-গান্ধার ও কাকলি-নিষাদ (—শুদ্ধ-গান্ধার ও শুদ্ধ-নিষাদ), স্তত্রাং সংপূর্ণজাতির রাগ। হিন্দোলরাগ এখানে বসন্তের জন্তরাগ। কিন্তু ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে হিন্দোল বসন্তের চেয়ে প্রাচীন। পার্শ্বদেবও সংগীতসময়সারে বসন্তকে হিন্দোলের জন্তরাগ ব’লে বর্ণনা করেছেন।

সংগীতদর্পণে দামোদর বসন্তকে ‘বসন্তী’ (বাসন্তী ?) বা বাসন্তিক নামে

২। মাজাজ গভর্ণমেন্ট ওরিয়েন্টাল ম্যাসিফিস্ট লাইব্রেরী ক্যাটালগ নং ১৩০৪, ১৩০১৫ (২২শ ভাগ)

ত্রুটি।—Vide Prof. O. C. Gangoly : *Rāgas & Rāginīs* (1935), p. 189.

অভিহিত করেছেন। বাসন্তী বা বসন্ত সংপূর্ণজাতির রাগ, ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও তাস, উত্তরমস্কার্মুর্চনা—সারিগমপধনি—নিধপমগরিসা। তিনি বলেছেন,

বাসন্তী শ্রান্তু সংপূর্ণা স-ত্রয়া কথিতা বৃধৈঃ।

শ্রীরাগমুর্চনৈবাত্র জ্ঞেয়া রাগবিশারদৈঃ ॥

রাগ বা রাগিণী হিসাবে বসন্তের ধ্যান—

শিখণ্ডিবর্হোচ্চয়বন্ধচূড়া

কর্ণাবতংগীকৃতশোভনায়ী।

ইন্দীবরশ্রামতলুবিলাসী

বসন্তিকা শ্রাদলিমগুলাশ্রীঃ ॥*

এখানে বসন্ত রাগ বা পুরুষ। তিনি শ্রীকৃষ্ণের বেশে ভূষিত হ'য়ে পরম-আবিষ্ট। চূড়ায় তিনটি ময়ূরপুচ্ছ। তিনি আত্মপল্লবকে কর্ণভূষণ করেছেন, নীল-কমলের মতো অংগকাস্তি, বিলাসী কিন্তু সৌন্দর্যপূজারী, ভ্রমরদলের মতো যেন জ্যোতিষ্কটা তাঁর চতুর্দিকে শোভা পাচ্ছে। আত্মপল্লব নববসন্তের স্তোতক। নবকিশলয় ও মুকুলযুক্ত আত্মপল্লব ও মধুগন্ধলু্ক ভ্রমর এসমস্তই বসন্তঋতুর প্রতীক বা প্রকাশক। প্রকৃতি নতুন শ্রাবল-সাজে সজ্জিত, সারাবিশ্ব বসন্তোৎসবের আনন্দোন্মাদে মুগ্ধ। বসন্তের নায়ক শ্রীকৃষ্ণ। রাগ বসন্ত তাই ময়ূরপুচ্ছ মাথায় দিয়ে শ্রীকৃষ্ণের বেশে সজ্জিত ও নব-বসন্তের আনন্দোৎসবকে তিনি মহিমোজ্জ্বল করেছেন। পণ্ডিত লোচন রাগতরংগিণীতে তুম্বকু-নাটকের উল্লেখ ক'রে ('তুম্বকু-নাটকে') বসন্তরাগ সম্বন্ধে বলেছেন : "শ্রীপঞ্চমী সমারভা যাবৎশ্রাদ্ধয়ং হরেঃ, তাবদ্ বসন্তরাগশ্চ গানমুক্তং মনৌষিভিঃ"। গাঘমাসে শ্রীপঞ্চমী থেকে আরম্ভ ক'রে শ্রীহরির শায়নকাল পর্যন্ত এই সময়ের মধ্যে বসন্তরাগ গান করা উচিত। পণ্ডিত শুভঙ্কর 'সংগীতদামোদর', ও ঘনশ্রাম নরহরি তাঁর 'সংগীতসারসংগ্রহ' প্রভৃতি গ্রন্থে এই শ্লোকটির বর্ণনা করেছেন। রাগবিবোধে সোমনাথ এই রূপ-সৌন্দর্যের বর্ণনা ক'রে নায়ক বসন্তরাগ সম্বন্ধে বলেছেন,

কেশগকিংশুক এষ প্রবেশিতাম্রাঙ্কুরঃ পিকশ্চ মুখে।

অরুণ-বসনৌ বসন্তো গৌর-হৃবেষা রসালগতঃ ॥

সোমনাথ বসন্ত রাগ বা রাগিণীর কেশগুচ্ছে পলাশফুল নিবদ্ধ করেছেন, বসন্তদূত কোকিল গান করছে, অরুণবর্ণ বসন, আর সবুজ ও স্বর্ণোজ্জ্বল হরিশর্পের সমাবেশ। অধ্যাপক শ্রীঅদ্বৈতকুমার গঙ্গোপাধ্যায় ঋতুর উদ্দেশ্যে বসন্তরাগালাপের সৃষ্টি প্রসঙ্গে বলেছেন : "ঋতু ও দেববিশেষের পূজাবিধি ও উৎসবের সহিত জড়িত হইয়া কয়েকটি রাগ-

৩। পাঠভেদ : শিখণ্ডিবর্হোচ্চয়বন্ধচূড়া কর্ণাবতংগা দুরদ্রাশ্রয়া। ইন্দীবরশ্রামতলুবিলাসী বসন্তিকা শ্রাদলিমগুলাশ্রীঃ।

রাগিণীর নামকরণ হইয়াছে। যথা মেঘরাগ, বসন্ত, হিন্দোল ও শ্রীরাগ। * * বসন্ত-উৎসব পরবর্তী সময়ে শ্রীকৃষ্ণের দোলোৎসবের সহিত সংযুক্ত হইয়া শ্রীকৃষ্ণের উৎসবের রাগিণী-রূপে প্রসিদ্ধ হইয়াছে। এইরূপে ‘হিন্দোলরাগ’ আদিযুগের নাট্যের ঋতু-উৎসবের (Saturnalia, Spring-festival) অংগ ছিল। পরে শ্রীকৃষ্ণের ঝুলন-উৎসবে সংযুক্ত হইয়া দোলোৎসবের বিশিষ্ট রাগিণী বলিয়া প্রচলিত হইয়াছে। আর তিনটি রাগিণী এই প্রাচীনকালের ঋতু-উৎসবের সহিত সংশ্লিষ্ট এবং ঋতু-অনুসারে নাম লইয়াছে ‘মধুমাধবী’। এ’টি ‘মধু’ বা বসন্তকালের রাগিণী হইলেও ঠিক কালবৈশাখীর প্রারম্ভের রাগিণী বলিয়া বোধ হয়। প্রাচীন চিত্রে এই রাগিণী কালবৈশাখীর ঝড় ও বিদ্যুৎ এবং ময়ূরাদির আনন্দলীলার উপকরণ লইয়া চিত্রিত হইয়াছে। সম্ভবতঃ এই রাগিণীর প্রাচীন নাম ছিল ‘মধুমাধবী’ (মাদ্রাজের পুঁথিলালার নারদ-দত্তিল-বিরচিত প্রাচীন ‘রাগসাগর’-এর পুঁথিতে ‘মধুমাধবী’ নাম পাওয়া যায়)। পরে কৃষ্ণপূজার সহিত সংযুক্ত হইয়া ‘মধুমাধবী’ নাম গ্রহণ করিয়াছে। বসন্তঋতুর সহিত সংশ্লিষ্ট আর একটি রাগিণী আছে, তাহার নাম অনুসারে ‘প্রথমমঞ্জরী’-রাগিণীর নামকরণ হইয়াছে। সম্ভবতঃ এই নাম পরে অপভ্রংশ হইয়া ‘পটমঞ্জরী’ (পট-মংজরী) এই নামে পর্যবসিত হইয়াছে। বসন্ত বা গ্রীষ্ম-ঋতুর সহিত সংযুক্ত আর একটি রাগিণী আছে, তাহার নাম ‘চ্যুতমঞ্জরী’ অর্থাৎ আশ্রয়শ্রমের নূতন শিষ্য। এইটি হিন্দোলরাগের রাগিণী : ‘স-প-সঙ্কারিণী মাস্তা প-গ্রহাংশো রি-বজ্রিতা, হিন্দোল-ভাষা নি-গরোধতা স্রাজ্চ্যুতমঞ্জরী (অনুপসংগীতবিলাস, পৃ° ১৫৭, শ্লোক ৪০৭)। গ্রীষ্মঋতুর সহিত সংশ্লিষ্ট আর একটি রাগিণীর নাম ‘আত্মপঙ্কমী’।”

সংগীততরংগকার আরো স্বন্দরভাবে বসন্তের রূপ বর্ণনা করেছেন : বসন্ত পুরুষবেশ ধারণ করেছেন। নবভূবদলস্থান বর্ণ, মস্তকে শিরশ্চাপ ও শিখিপুচ্ছ, গলায় মালতীফুলের মালা (পলাশের পরিবর্তে মালতী), দক্ষিণহস্তে রসাল তথা আশ্রমুকুর, বামকরে পূর্ণ-তাম্বুল। নবযৌবনে উজ্জ্বল হ’য়ে গৃহকর্মে বিরত ও শ্রীকৃষ্ণ যেমন গোপীগণের সংগে নিকুঞ্জবনে খেলা করতেন তেমনি নায়ক বসন্তও সহচরীদের সংগে প্রমোদকাননে খেলায় মত্ত। আনন্দ, শুধির, তত ও ঘন এই চার শ্রেণীর বাগ্যধ্বনের সহযোগে তিনি নৃত্যের তালে তালে বিকুপদ ধ্রুবপদ গানে আত্মহারা।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বসন্তরাগ পূর্বীমেল বা খাটের অন্তর্গত। এর স্বররূপ সম্বন্ধে মতভেদ আছে, তবে পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী পূর্বীমেলের অন্তর্গত বলে স্বীকার করেছেন। পূর্বীমেলের বসন্ত সাতস্বরযুক্ত সংপূর্ণজাতির রাগ, কিন্তু প্রধানভাবে ঔড়ব-সংপূর্ণভাবে বিকশিত হয়,

অর্থাৎ আরোহণে ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত ও অবরোহণে সংপূর্ণ—সা গ ম ধ রি° সা°—

রি° নিধ প, ম গ, মগ, মধ ম ম, রি সা। এতে ধৈবত ও ঋষভ কোমল ও উভয় মধ্যমের

ব্যবহার। অনেকে মারবামেলের অন্তর্গত শুদ্ধ-ধৈবতযুক্ত সংপূর্ণ ও কেহ কেহ আবার শুদ্ধধৈবত ও উভয় মধ্যমযুক্ত ও পঞ্চম-বর্জিত (মারবামেলের) ষড়বজ্রাতির রাগ বলে স্বীকার করেন। সংপূর্ণজ্রাতির (পূর্বোমেলের) বসন্তের বাদী—তার-ষড়্জ (সা°) ও সংবাদী—পঞ্চম। তীর-ধৈবত (শুদ্ধ)-যুক্ত ও পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বজ্রাতির বসন্তের সংবাদী—

মধ্যম। ললিতাংগ ও উত্তরাংগপ্রধান রাগ। ‘মধ রি°সা°, নিধপ’ স্পষ্টভাবে প্রয়োগ

করা উচিত। তা’ছাড়া ‘মগ মগ’ এবং ‘সা° নিধ নিধ’ স্বরগুলির পুনঃপুনঃ সন্নিবেশে বসন্তরাগের রূপ পরিস্ফুট হয়। তরংগকারের মতে দেবগিরি, মল্লার, সারংগ, নট ও বিলাবলের সংমিশ্রণে সৃষ্ট।

আরোহণ—সা গ ম ধ রি° সা°,

অবরোহণ—রি° নিধ প, মগ মগ, মধ মগ, রিসা।

পকড়—মধ রি°সা°, রি° নিধপ, মগ মগ।

বসন্তে ‘সা° নিধপ’ কিংবা ‘সা°রি° নিধপ’ স্বরগুলির অধিক প্রয়োগ হ’লে শ্রীরাগের ছায়াপাত হ’তে পারে। শ্রীরাগ ও বসন্তের স্বর-বিচ্ছালের পার্থক্য :

(১) শ্রীরাগ—পূর্বাংগপ্রধান—রি রি সা, রিপ, প, মপ, ধপ, নিসা°

(২) বসন্ত—উত্তরাংগপ্রধান—রি°নিধপ, মগ, মগ, নিমগ, মগ, রিসা।

(৩) বসন্তের স্তম্ভ লীলায়িত রূপ—সা°, নিধপ, প, মপ মগ, মগ, নিধপ, মগ,

মগরিসা। নিসা, ম, মমগ, মধরি°সা°, সা°, রি°নিধপ, মগ, মগ, গমধ, গমগ, রিসা।

এই ধরনের বসন্তকে অনেক পরজাঙগ বসন্ত বা ‘পরজ-বসন্ত’ আখ্যা দেওয়া সমীচীন মনে করেন। প্রাচীন ঋগদগানে শুদ্ধ-ধৈবত ও উভয়-মধ্যমযুক্ত এবং পঞ্চম-বর্জিত ষাড়ব-

জাতির বসন্তের রূপ বেশী দেখা যায়। যেমন—সানি সাম, মম মগ, মধনিসা°, সা°রি°নি, ধনি ধম গমধ নিসা°, সা°গ°ম°গ°রি°সা°, সা°রি°নিধ, মগ মমগ, রিসা প্রভৃতি।

পঞ্চম-যুক্ত বসন্তের প্রচলন আছে, তাকে সাধারণত 'শুদ্ধবসন্ত' বলে। অন্ধ্রের হৃদর্শনাচার্য বসন্তের প্রসঙ্গে বলেছেন : "ইসমে ঋষভ উত্তরা গাঙ্কার, ধৈবত নিষাদ সে চড়ে—মধ্যম দোনো লগতে হৈ। কিন্তু উত্তরা-মধ্যম বহুত কম হৈ। ইসকে আরোহণেরে প্রায়ঃ ঋষভ ঔর পঞ্চমকো ছোড় দেতে হৈ। অবরোহেরে ভী ঋষভকো জরাসাহী লগানা চাহিয়ে। সরগম যথা—নি সা গ ম ধা 'মগম' গগরি, সা নি ধ প ম ধনি সা | মম গ মম গ সা, সানি সা রিসা নিধ সা, মগরি সা | * * প্রভৃতি।

যহ ধুরপতিয়োকো বসন্ত হৈ, খয়ালিয়োকো ইসসে পৃথক্ হৈ। উসসে মধ্যম তথা ধৈবত উত্তরে হী বিশেষ লগতে হৈ যহী উসকা ইসসে ভেদ হৈ।

॥ বিস্তার ॥

- I নিসা গ, মগ, মধ, রি°সা°, নিধ প, মগ মগ, গমধ মগ, মগ রি সা, সা ম ম
মগ, মধ মগ, মধসা°, ধ রি°সা°, নিধপ, মগ মগ, নিমগ, মগ গমধগম, মগরিসা |
- II মধ সা°, রি°নি ধপ, মধরি°সা°, নিধ রি° নিধপ, মধসা° নিরি°সা°, নিরি°নিধপ,
সা°নিধপ, মধসা° নিরি° ম° গ° রি° সা°, নিরি° সা°, নিধ নিধপ, পপ, মগ
মগ, মগরিসা, মধ রি°সা°, মগ মগ, মগরিসা (সা ম ম মগ, মধ ধ, মধসা°,
ধ রি°সা°, সা°, রি°নিধপ মগ, গমধগমগ, মগরিসা) |

এখানে উভয় মধ্যমের (শুদ্ধ-মধ্যম আরোহণ-মুখে) ব্যবহারও দেখানো হয়েছে। অনেকে 'সা ম ম মগ' কিংবা 'মগ, মধ' এ'ধরণের না করে 'সাগ গ, মধসা°, মধরি°সা°' প্রভৃতির ব্যবহারকেই শোভনীয় মনে করেন।

(মালবী), মালত্ৰী—মালসী বা মালব-ত্ৰী, মালবগৌড়, মালবপঞ্চম, মালব-বেসরিকা ইত্যাদি অনেক রাগিণী মালবজাতির সাংস্কৃতিক চিহ্ন বহন করিতেছে”। ভারতবর্ষ বিরাট দেশ, তার বিভিন্ন অঞ্চল ও বিভিন্ন জাতির সংগীতের অবদান বিপুল ও বিচিত্র।

মালব বা মালবী বেশ প্রাচীন রাগ। এর প্রথম আবির্ভাব দেখি মতংগের বৃহদ্দেশীতে (৫ম-৭ম খৃ)। বৃহদ্দেশীতে উল্লেখ থাকায় এ’রাগটিকে ভরতোত্তর তথা খৃষ্টীয় ২য় অশ্বের পরবর্তীকালে সমাজে গৃহীত, শুদ্ধীকৃত বা প্রচলিত ধরে নিতে পারি। ভরত নাট্যশাস্ত্রে মগদদেশের মগবী, অর্ধমগবী প্রভৃতি গীতির পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু মালব বা মালবী-রাগের উল্লেখ করেন নি ও তারি জ্ঞা একে ভরতোত্তর যুগের (খৃষ্টীয় ২য় শতাব্দীর উত্তরকালের) রাগ ব’লে মনে করা সমীচীন। মতংগ বলেছেন : “মালবা ভিন্নবালিকা” (?) প্রভৃতি (বৃহদ্দেশী, ত্রিবাশ্রম সং, পৃ. ১০৭)। তা’ ছাড়া তিনি মালবপঞ্চম, মালবকৈশিক প্রভৃতি রাগের উল্লেখ করেছেন। একই মালবরাগের সংগে কৈশিক (গ্রামরাগ ?) ও পঞ্চমের সংমিশ্রণে সম্ভবতঃ মালবকৈশিক ও মালবপঞ্চমের সৃষ্টি। ‘মালবেসরী’ মালব ও বেসরিকা রাগ-দ্বটির সংমিশ্রণে উৎপন্ন।

মতংগের মতে মালব টুকটুকৈশিক থেকে সৃষ্ট তথা টুকটুকৈশিকের ভাষা বা জন্তরাগ। কিন্তু রাগের পরিচয় দেবার সময় “অথ টুকটুকৈশিকে—” সূচনা ক’রে তিনি বলেছেন,

• ধৈবতান্তস্তসংযুক্তা জ্ঞেয়া মালবপঞ্চমী

ষড়্জ-ঋষভ-সংবাদো বহুধৈব তয়োস্তথা।

সংপূর্ণা স্তম্বর্য হোষা দেশভাষা মনোহরা ॥

মালবের ধৈবত—গ্রহ ও ত্রাস, ষড়্জ ও ঋষভে স্বর-সংবাদ (ষড়্জ ও ধৈবত স্বর-সংবাদ হওয়া সংগত), সংপূর্ণজাতি ও দেশী রাগ। তিনি বলেছেন : “জ্ঞেয়া মালবপঞ্চমী”, অর্থাৎ এই লক্ষণ মালবপঞ্চমী-রাগের। কিন্তু উদাহরণ ও রাগতালিকার পরিচয়ে তিনি একে ‘মালব’ বলেছেন। এর দ্বারা কি বুঝব যে, মালব ও মালবপঞ্চম একই রাগ—নামে যা পার্থক্য ? কিন্তু ‘নাট্যালোচন’-গ্রন্থে মালবকে সালংক ও মালবপঞ্চমকে শুদ্ধরাগ বলা হয়েছে, স্তবরাং শ্রেণী হিসাবে তারা পৃথক। শার্ঙ্গদেবের অভিमतও তাই।

পার্শ্বদেব সংগীতসময়সারে ‘মালবত্ৰী’-রাগের নাম উল্লেখ করেছেন সংপূর্ণজাতির রাগাংগশ্রেণী হিসাবে ও মালবত্ৰীর পরিচয় দেবার সময় বলেছেন : “মালবাদে: ভবেদংগং কৈশিকস্ত স্তম্বর্য”,—মালবত্ৰী ‘মালব’-রাগের অংগ, অথচ পার্শ্বদেব মালবরাগের কোন পরিচয় দেননি। নারদ (২য়), সংগীত-মকরন্দে বলেছেন ‘মালবী’ পুঙ্খমরাগশ্রেণীভুক্ত : “বসন্ত-মালবী নাট-বঙগালাঃ” প্রভৃতি। মালব সংপূর্ণজাতির রাগ : “সংপূর্ণ মালবীরাগো” (৩১৩৬)। মন্মটাচার্য সংগীতরত্নমালায় ‘মালব’-কে জনকরাগ বলেছেন ও তাঁর মতে

মালবশ্রী কর্ণাটের দ্বিতীয় জন্তরাগ। রাজা নাথদেব আটটি প্রধান ভাষারাগের অন্ততম হিসাবে ‘মালববেসরী’-রাগের নামোল্লেখ করেছেন। সোমেশ্বর মানসোল্লাসে পঞ্চম-রাগের পঞ্চম জন্তরাগ হিসাবে মালবীর পরিচয় দিয়েছেন। পঞ্চমসংহিতায় নারদ (৩য়) মালবকে প্রথম জনকরাগ হিসাবে বিশেষ কৌলিষ্ঠের সম্মান দিয়েছেন। মালবের রাগিণী ধানশ্রী, মালশ্রী, রামক্ৰী, সিন্ধুড়া, আসাবরী ও ভৈরবী।

বৃহদ্দেশী ও সংগীতসময়সারে আমরা মালবের যে পরিচয় অপরিষ্কৃতভাবে দেখি, সংগীত-রত্নাকরে তা’ ব্যক্ত ও পরিষ্কৃত। শাক্তদেব ‘মালবা’ তথা মালবকে টুক্ককৈশিকের ভাষা বা জন্তরাগ বলেছেন। তার দৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস; ষড়্জ ও দৈবতের এবং ঋষভ ও পঞ্চমের মনো স্বরসংগতি। তিনি বলেছেন,

মালবা তন্ত্র ভাষা শ্রাদ্ধগ্রহাংশগ্রাসদৈবতা।

ষড়্জ-দ্বৌ সংগতো তত্র স্রুতামৃষভপঞ্চমৌ ॥

কল্লিনাথ সংগীত-রত্নাকরের ‘কলানিধি’-টীকায় মালবা বা মালবীর তিনবার পরিচয় দিয়েছেন : (১) ‘মালবী’ টুক্ককরাগের জন্তরাগ, ঋষভ-বর্জিত ষাড়বজ্রাতি, তার-সপ্তকের গান্ধার, ষড়্জ ও মধ্যম কম্পিত ; (২) ‘মালবা’—টুক্ককৈশিকের ভাষা বা জন্তরাগ, তার দৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস, সংপূর্ণজাতি এবং ষড়্জ-দৈবত ও ঋষভ-দৈবতে সংগতি বা সকার ; (৩) ‘মালবা’—ভিন্নষড়্জের বিভাষা, সংপূর্ণজাতি, ষড়্জ, ঋষভ, গান্ধার ও মধ্যমের অধিক ব্যবহার, দৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস, মন্ত্র-সপ্তকের দৈবত পর্যন্ত লীলায়িত গতি। শাক্তদেব মালববেসরীকেও টুক্ক, হিন্দোল ও মালবকৈশিক এই তিনটি রাগের ভাষা বা জন্তরাগ বলেছেন। তা’ ছাড়া তিনি রাগ মালবকৈশিকের ভাষা হিসাবে ‘মালবরূপা’ নামে একটি রাগের পরিচয় দিয়েছেন। ‘মালবরূপা’ দৈবত ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ, তাতে গান্ধার প্রবল, ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। সূত্রাং ‘মালবরূপা’ মালবরাগ থেকে পৃথক। পণ্ডিত রামামত্যা মালবগোল বা মালবগোড় ও মালবশ্রী রাগ-দ্বটির পরিচয় দিয়েছেন। তাঁর মতে মালবগোড় ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত ঔড়বজ্রাতি এবং মালবশ্রী—ঋষভ-বর্জিত ষাড়বজ্রাতি। মালবশ্রী ‘শ্রী’-যুক্ত বলে রামামত্যা বলেছেন : “সর্বদা মণ্ডলপ্রদঃ” ও মালবগোড় সম্বন্ধে বলেছেন : “রাগাগামুত্তমোত্তমঃ”।

মালবশ্রী সম্বন্ধে পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে অল্পরূপ মতই পোষণ করেন : “রি-হীন মালবশ্রী: স্রুতঃ”। মালবরাগের পরিচয় দিয়ে তিনি বলেছেন,

রি-ধৌ তু কোমলৌ ষড়্জ গ-নৌ তীত্রৌ চ মালবে।

ষড়্জাবরোহণোদগ্রাহে স-রি-গ্রাসাংশশোভিতে ॥

ঋষভ ও ধৈবত কোমল, গান্ধার ও নিষাদ তীব্র বা শুষ্ক। ঋষভ—অংশ ও ষড়্জ—গ্রহ ও শ্রাস। অনেকে মারু কিবা মারবাকে মালব বা মালবীর অপভ্রংশ ব'লে অহুমান করেন। তাঁরা 'র-লয়োরভেদঃ' নীতির মাধ্যমে 'মারবা'-কে 'মালবা'-র অভিন্ন রূপ বলেন। তাঁদের মতে, মারুর স্রুসংস্কৃত নাম 'মারবিকা', হুতরাং মারবিকা থেকে মালবিকা বা মালব নামে রূপায়িত হওয়া কিছু বিচিত্র নয়। এই অহুমানের পেছনে কতটুকু ঐতিহাসিক সত্য আছে জানি না, তবে 'পারিজাত' ও 'রাগবিবোধ' এই দু'টি গ্রন্থের রচয়িতা অহোবল ও সোমনাথ মালবত্ৰী^১ ও মালবগোল বা মালবগোড়ের ও সংগে সংগে মারবিকা তথা মারুর ("মারবিকা, মারু ইতি লোকে"—সোমনাথ) স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন, আর পৃথকভাবে 'মালব'-রাগের কোন উল্লেখ করেন নি। কিন্তু বর্তমান হিন্দুস্তানী-পদ্ধতিতে মালব, মারবা ও মারু এই তিনটি ভিন্ন ভিন্ন রাগ। কালের ব্যবধানে ও সংপর্ক-বিস্তৃতির ফলে একই রাগ ভিন্ন ভিন্ন রূপে ও নামে প্রচলিত হওয়া কিছু অস্বাভাবিক নয়। ললিত ও ললিতাই তার নিদর্শন। তা'ছাড়া সমুদ্রদায়-ভেদে একের মধ্যে বৈচিত্র্য সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক।

রাগতরংগীগীকার পণ্ডিত লোচন মালবকে গৌরী-সংস্থানের অন্তর্গত রাগ বলেছেন। গৌরী-সংস্থান বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবমেল। পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে মালবরাগের পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

উড়বা মালবী জেয়া নি-ত্রয়া রি-প-বজিতা।

রজনীমূর্ছনা চাত্র কাকলীস্বরমণ্ডিতা ॥^২

মালবী বা মালব ঋষভ ও পঞ্চম-বজিত উড়বজ্রাতির রাগ বা রাগিণী। নিষাদ—অংশ, গ্রহ ও শ্রাস, কাকলি-নিষাদের (শুষ্ক-নি) ব্যবহার। রজনীমূর্ছনার অন্তর্গত। রজনী-মূর্ছনার রূপ—নি সা রি গ ম প ধ—ধ প ম গ রি সা নি। হুতরাং মালবের আরোহণ ও অবরোহণ—নি সা গ ম ধ—ধ ম গ সা নি।

দামোদর মালবের ধ্যান বর্ণনা করেছেন, কিন্তু সংগীতদর্পণের বিভিন্ন সংস্করণে ধ্যানরূপের পার্থক্য আছে। আমরা হু'রকম ধ্যানের এখানে উল্লেখ করলাম :

(১) স্বকাস্তসংচুম্বিতবজ্রপদ্মা,

শুকছাতি: কুণ্ডলিনী প্রমত্তা।

সংকেতশালাং বিশতী প্রদোষে

মালাধরা মালবিকেয়মুক্তা ॥

১। মালবত্ৰীর অপভ্রংশ 'মালত্ৰী'।

২। পাঠভেদ— 'মালবী উড়বা জেয়া নি-ত্রয়-পরিবজিতা।
রজনীমূর্ছনা জেয়া কাকলীস্বরমণ্ডিতা।'

(২) নিতম্বিনী-চুম্বিতবস্ত্রপদ্মঃ

শুকছাতিঃ কুণ্ডলবান্ প্রমত্তঃ ।

সংকেতশালাং প্রবিশন্ প্রদোষে

মালাধরো মালবরাগ এষ ॥

এ’তুটি ধ্যানের মধ্যে সামান্য রচনাভেদ থাকলেও বিষয়বস্তুতে মোটেই পার্থক্য নাই। আর একটি ধ্যানের বর্ণনা যেমন,

পীনস্তনী শুভ্রবিলাসিনেত্রা

নিতম্ববিষমপ্রতিবন্ধকাঙ্ক্ষী ।

মুখারবিন্দুহরগীতরম্যা

নৃত্যাহুগা মালবিকা প্রবীণা ॥

সংগীতরংগকার রাধামোহন মালবকে ‘মালোয়া’ (‘য়া’—‘বা’) বলেছেন। অবশ্য এই নাম নিয়ে ‘মালশ্রী’ খৃষ্টীয় ১৬শ-১৯শ খৃষ্টাব্দের ভারতীয় সমাজ প্রচারিত ছিল ব’লে মনে হয়, কেননা খৃষ্টীয় ১৬শ-১৭শ অব্দের সংগীতগ্রন্থ সংগীত-দামোদরে পণ্ডিত শুভঙ্কর মালশ্রীর প্রসংগে একথারই উল্লেখ করেছেন ও শব্দকল্পদ্রমেও তা’ উদ্ধৃত হয়েছে। তা’ছাড়া মালবদেশ হিন্দীভাষায় ‘মালোয়া’ বা ‘মালওয়া’ নামে পরিচিত। শব্দকল্পদ্রমে আছে : “মালবঃ * * অবস্থিদেশঃ। মালওয়া ইতি হিন্দীভাষা। ইতি হেমচন্দ্রঃ। রাগ-বিশেষঃ। স চ ষড়্‌রাগাণাং মধ্যে প্রথমরাগঃ। মতান্তরে ভৈরবরাগোহয়ম্। যথা আদৌ মালবরাগেন্দ্রন্ততো * *।” সংগীতদর্পণের দ্বিতীয় ধ্যানমন্ত্রটি সংগীত-দামোদরে উল্লিখিত হয়েছে। সংগীতরংগে রাধামোহন সেন মালশ্রী তথা মালব বা মালোয়ার ধ্যানের পরিবর্তে রাগলক্ষণ দিয়েছেন :

মালোয়া তৃতীয় পুঞ্জ—খাড়া কুলে পাবে।

পঞ্চম-বর্জিত—আজ যাম পরে গাবে ॥

দেশকার পূরবী মিলিয়া জয় নিল।

ধৈবত বাদী—গান্ধার সম্বাদী মিলিল ॥

॥ বর্তমান রূপ ॥

মালব বা মালবী পূর্বামেলের অন্তর্গত। আরোহণে নিষাদ ও অবরোহণে ধৈবত দুর্বল, স্ততরাং ষাড়ব-ষাড়বজ্জাতির রাগ হিসাবে গণ্য। অনেকে মালবকে শুদ্ধ-ঋষভমুক্ত ক’রে মারবামেলের অন্তর্গত বলেন। অনেকে ত্রীরাগের অংগ হিসাবে গ্রহণ করেন। মালবের বাদী—ঋষভ ও সংবাদী—পঞ্চম। কোমল ঋষভ ও ধৈবত এবং তীব্র-মধ্যমের

ব্যবহার। গান্ধার-পঞ্চম ও নিষাদ-মধ্যমের ভেতর স্বর-সংগতি। সন্ধ্যাকালে এই রাগ আলাপের সময়।

আরোহণ—সা রি গ ম প ম ধ সা°,

অবরোহণ—সা° নি প ম গ রি, সা

রূপ—পগ রি রি সা, সারিসা গ, মগ রিগ, মধ রি°সা°, সা° নিপ গ, গমগ রিসা, সাগ মধ, রি°সা°, সা° নি প, মগ মগ রিসা।

॥ বিস্তার ॥

- I সরি রিসা, রিগরিসা, পগ রিগ মগরি সা, সারিসা, মগ, মধ সা°, রি°গ°রি°সা° রি°সা°, সা°নিপ, মধরি°সা° নিপ গ, মপগ সারিসা। গগ মগ রি সা, মপমগ মপগ রি সা, সারিসা রিগরি মগরি রি সা, সারিসা।
- II গগ মধ সা°, সা°সা° রি°সা°, রি° গ° ম° গ° রি° সা°, রি° গ° ম° গ° রি° সা°, রি°সা° সা°নিপ, মধরি°সা° নিপ গ, পগরিসা, সারিসা। নিনি মধ রি°সা°নিপমগ, রিগমপ মগ, রিসা সারিসা ॥

(গ) ॥ মালত্ৰী ॥

‘মালত্ৰী’-রাগ—মালবত্ৰী, মালববিকাশ্ৰী, মালসিকা, মালসী প্রভৃতি নামে পরিচিত। মালত্ৰী বা মালবত্ৰী ‘ত্ৰী’ তথা ‘লক্ষ্মী’-নামাঙ্কিত কল্যাণবাচক রাগ। প্রকৃতপক্ষে রাগ বা রাগিণীটি ত্ৰীরাগের সংগে অংগাগীভাবে জড়িত হওয়ায় ত্ৰীরাগের মতো লক্ষ্মীদেবীর নাম গ্রহণ ক’রে শস্ত্র বা ধাত্ত-সংগ্রহের ঋতুর (harvest season) সংগেই সংশ্লিষ্ট। ‘ত্ৰী’-র মাধুর্য ও সার্থকতার কথা আমরা ত্ৰীরাগের প্রসংগে পূর্বে সামান্যভাবে আলোচনা করেছি।

সংগীত-দামোদর প্রভৃতি গ্রন্থে মালশ্রীর আলাপ বা গানের সময় নির্দেশ ক'রে বলা হয়েছে : 'তন্ত্রা গানসময়ো যথা—

ইন্দ্রোথানাং সমারভ্য যাবদ্দুর্গামহোৎসবম্ ।

গেয়া ভবেদবুধৈর্নিত্যাং মালসী সা মনোহরা ॥'

লোচন তরংগিণীতে তুম্বুরু-নাটকের প্রমাণবাক্যেও ঠিক এ'কথা উল্লেখ করেছেন (দ্বারবংগ সংস্করণ, পৃ° ১৩১) ।

ইন্দ্রোথানপর্বের যে সমারোহ উৎসব ছিল তা' ভাদ্রমাসে অনুষ্ঠিত হ'ত । তা'কে ইন্দ্রের ধ্বজা-উত্তোলন-উৎসবও বলা হ'ত—ইংরাজীতে যাকে *Flag-hoisting* বা *Flag-worshiping Festival* বলে । এই ধ্বজা-উত্তোলন-উৎসবের উপলক্ষে সংগীতের অনুষ্ঠান হ'ত । স্মরণ্য দেখা যায়, ভাদ্রমাস থেকে আশ্বিনমাসে দুর্গাপূজা-উৎসব পর্যন্ত মালশ্রী বা মালবশ্রী-রাগ আলাপ তথা গান করা হ'ত । স্মরণ্য মালশ্রী বা মালবশ্রী যে পুণ্য-উৎসবের উদ্দেশ্যে রাগ বা রাগিণী নির্বাচিত ছিল তা' বোঝা যায় ও মালবশ্রীর 'শ্রী'-শব্দও তার বোধক বা চ্যোতক । সংগীতশাস্ত্রী শ্রীহরেশচন্দ্র চক্রবর্তী 'মালসীগান' নামক নিবন্ধেও এ'কথার উল্লেখ করেছেন । মালশ্রী তথা মালসী-রাগের প্রসঙ্গে বাঙলাদেশে প্রচলিত 'মালসী-গীত'-এর সংগে সম্পর্কিত ইন্দ্রোথান-উৎসবের প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন : "বিগত কোন এক যুগে বাংলায় 'ইন্দ্রোথান' ব'লে একটা খুব জমকালো পর্ব ছিল—এখনকার দুর্গোৎসবের মতো । ভাদ্রমাসে যে সময়টা রাধাষ্টমীব্রত-উদ্‌যাপনের জঙ্ক নির্ধারিত, সেইটেই ছিল ইন্দ্রোথান-পর্বের কাল । এই পর্ব 'ইন্দ্রোথান' যা 'শক্ৰোথান' নামে প্রাচীন গ্রন্থে উল্লিখিত । পর্বের উৎসবংশে ইন্দ্রের নামে ধ্বজা-উত্তোলন এবং সেই সংগে গান-বাজনার একটা বিরাট আয়োজন হ'ত । সারা বছরে এমন বিরাট উৎসব নাকি আর একটিও ছিল না ।

* * মনে হয়, অমন একটা জনপ্রিয় উৎসবের কথা লোকে বহুদিন ভুলতে পারেনি । তাই পর্বের নির্ধারিত সময় থেকে তারা দুই মাস পরবর্তী দুর্গোৎসবের প্রাথমিক আয়োজন-রূপে উৎসবের ভাবটা কোন-না-কোন রকমে বজায় রাখবার চেষ্টা করছিল ।

* * এখন বাঙালী-রচিত সংগীত-দামোদরাদি সংগীতশাস্ত্রগ্রন্থে লিখিত আছে—'মালশ্রী' নামক রাগটি 'ইন্দ্রোথানাং যাবদ্ দুর্গামহোৎসবম্', অর্থাৎ ইন্দ্রোথানপর্বের সময় থেকে দুর্গাপূজার সময় পর্যন্ত সময়ের পক্ষে প্রশস্ত । এই সময়-নির্ধারণের সংগে পূর্বোক্ত আগমনীশ্রেণীর গানকেই 'মালশ্রী' নামে পরিচয় দেওয়া হ'তে লাগল" ।

মালশ্রীরাগকে কেন্দ্র ক'রে বাঙলাদেশে 'মালসী' নামে একপ্রকার পরীগীতিরও উদ্ভব হয়েছিল। সেই গীতি ছিল উৎসবের পরিবেশে ও ভাবে পূর্ণ। শ্রদ্ধেয় শ্রীমুরেশচন্দ্র চক্রবর্তী মালসীগীতির প্রসঙ্গে আবার বলেছেন : "গানগুলো (মালসীগীতি) ছিল আগমনী বা দেবী বা শক্তিবিশ্বক **। মালসীর রূপ একটু আলাদা। মালসীতে; উচ্চাংগ-সংগীত-নিরপেক্ষ এমন সব সুরের নক্সা পাওয়া যায়, যে'গুলোকে আমরা নানা রকমের স্থানীয় নামে পরিচয় দিয়ে থাকি। স্থানবিশেষের বা ব্যক্তিবিশেষের নামে যেমন অনেক রাগের নামকরণ করা হয়েছে (যথা—গোড়ী, মালবী, সৈন্ধবী, পুলিন্দিকা, রামদাসী মল্লার) তেমনি বাঙলার এই সব নিজস্ব সুরের নক্সারও অমূল্য নাম আছে, যথা—মনোহরসাই (কীর্তনের রীতিবিশেষ নয়), মাইরুতাওয়ারী, রামপ্রসাদী, ফিকিরচাঁদ ইত্যাদি। ** বাঙলা মালসীগানে সুরের নক্সা এক নয়, অথচ 'মালসী' একটা রাগের নাম হ'য়েও বিষয় অমূল্যের গীতের একটা বিশেষ শ্রেণীকে বোঝাচ্ছে। যে মালশ্রী সমগ্র হিন্দুস্থানে অগ্রতম রাগ ব'লে স্বীকৃত, তাই এইভাবে একটা অঞ্চল-বিশেষের এক বিশেষ শ্রেণীর গীতের পরিচয়ে নিজেকে সৌম্যবদ্ধ ক'রে ফেল্লে।"

মালশ্রী বা মালবশ্রী রাগটিও বেশ প্রাচীন। কিন্তু মতংগ স্পষ্টভাবে বৃহদ্বৈদীতে এই রাগটির কোন উল্লেখ করেন নি। তিনি বৃহদ্বৈদীতে মালবা বা মালব, মালববেসরা, মালবপঞ্চম, মালবকৌশিক প্রভৃতি দেশী রাগের উল্লেখ ও পরিচয় দিয়েছেন এবং তিনি শুধু নন, এ'সম্বন্ধে যান্ত্রিক, শাহুল প্রভৃতি প্রাচীন আচার্যদেরও প্রমাণ আছে, কিন্তু আশ্চর্যের বিষয় যে, তাঁরা কেউই মালশ্রী বা মালবশ্রীর কথা উল্লেখ করেন নি।

মালশ্রী বা মালবশ্রীর প্রথম উল্লেখ পাই সংগীতসময়সারে তথা খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম অথবা ৯ম-১১শ শতাব্দির গ্রন্থে। পার্শ্বদেব রাগাংগ-সংপূর্ণশ্রেণীর বরাটিকার সংগে মালবশ্রীর উল্লেখ করেছেন। অবশ্য মালবশ্রীর পর্ষায়ে তিনি শ্রীরাগ, ভৈরব, শুদ্ধবংগাল প্রভৃতি রাগেরও নামোল্লেখ করেছেন : "শ্রীরাগ: শুদ্ধবংগালো মালবশ্রীতথৈব চ"। মালবশ্রীর পরিচয়-প্রসঙ্গে পার্শ্বদেব বলেছেন,

ষড়্জাংশতাস-সম্পন্ন মালবশ্রীরিয়ং মতা।

মূর্ছনা শুদ্ধমধ্যা চেং সৈব হর্ষপুরী মতা ॥

শৃংগারে বিনিয়োগ: শ্রাদনয়োন্ত ছয়োরপি।

মালবশ্রী মালবরাগের অংগ বা জন্তরাগ, সংপূর্ণজাতি, ষড়্জ—অংশ ও তাস, সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা এই শুদ্ধমধ্যামূর্ছনার অন্তর্গত ও আদিরস শৃংগারে লীলায়িত। তিনটি সপ্তকে মালবের গতি সাবলীল।

১। মায়ুর বা মায়ুরীভাওয়ারী? মায়ুরীরাগও একসময়ে বাঙলাদেশে বিশেষভাবে প্রচলিত ছিল। মায়ুরী 'মারুরী' নামও কোথাও কোথাও উল্লিখিত হয়েছে।

মন্মটাচার্য মালবশ্রীকে কর্ণাট (পরবর্তী কানাড়া) রাগের দ্বিতীয় জন্মরাগ বলেছেন। সোমেশ্বরদেব অভিলাষার্থচিন্তামণিতে মালবশ্রীর পরিবর্তে ‘মালশ্রী’ নামের উল্লেখ করেছেন ও শ্রীরাগের জন্মরাগ বলেছেন। শঙ্করদেব সংগীত-রত্নাকরে পার্শ্বদেবকে অনুসরণ করেছেন : “মালবশ্রীস্তুহৃদভবা, সমস্বর। তারমদ্রষড়্জাহংশাস্যষড়্জভাক্”। শঙ্করদেব মালবশ্রীকে মালবকৈশিকের ভাষা বা জন্মরাগ বলেছেন। তবে “এতস্মাং ষড়্জন্ত মধ্যমত্বং নাস্তি” বলতে সিংহভূপাল ঠিক কি বুঝিয়েছেন তা’ পরিষ্কার নয়, কেননা ‘তারমদ্রষড়্জাহংশ’ প্রভৃতি কথাঘরা মড়্জের বিস্তার তার ও মদ্র সপ্তক-ছাঁটিতে বিশেষভাবে লীলায়িত বোঝালেও মধ্য-সপ্তকে তার স্থিতি সম্ভব নয়—একথা কতদূর সংগত তা’ ভেবে দেখার বিষয়। আনুমানিক ১৫শ খৃষ্টাব্দের গ্রন্থ পঞ্চমসংহিতায় ‘মালসী’ (এখানে মালবশ্রীর অপভ্রংশ মালশ্রী ও তার অপভ্রংশ ‘মালসী’-শব্দের প্রয়োগ দেখা যায়) মালবের দ্বিতীয় জন্মরাগ বা রাগিণী। ‘রাগমালা’-গ্রন্থে পুণ্ডরীক (১৬শ খৃ°) ‘মালশ্রী’-কে শুদ্ধনটের জন্মরাগ বলে পরিচয় দিয়েছেন। পণ্ডিত রামামতা (১৫১০ খৃ°) স্বরমেলকলানিধিতে মালবশ্রীকে শ্রীরাগমেলের অন্তর্গত বলেছেন। তাঁর মতে মালবশ্রী ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ ও তার আলাপ সকল সময়েই মঙ্গলপ্রদ। রাগ-লক্ষণের পরিচয় দিয়ে তিনি বলেছেন,

রি-বজ্রিতো মালবশ্রীঃ সাংশঃ স্মাং স-গ্রহোহপি চ।

গীযতে সর্বসাম্যেযু সর্বদা মঙ্গলপ্রদঃ ॥

মালবশ্রীর অংশ ও গ্রহ—ষড়্জ। সকল সময়েই তা’ গানের উপযোগী। সংগীত-পারিজ্ঞাতে পণ্ডিত অহোবল ও মালবশ্রীকে ঋষভ-বজ্রিত ষাড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন :

রি-হীনা মালবশ্রীঃ স্মাং শুদ্ধমেলস্বরোদ্ভবা।

মধ্যমাদিস্বরোদ্গ্রাহা ধাংশযুক্তাস্ত্যপা স্তুত। ॥

মধ্যম—এই রাগের উদ্গ্রাহ তথা গ্রহস্বর, দৈবত—অংশ ও পঞ্চম—স্তাস। অহোবলের শুদ্ধমেল রাগতরংগিণীকার লোচন-কবির মতো বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাফীমেলের অনুযায়ী ছিল। পণ্ডিত সোমনাথের মতে (১৬০৯ খৃ°) মালবশ্রী উত্তম-শ্রেণীর রাগ। রাগের লক্ষণপ্রসঙ্গে রাগবিবোধে মালবশ্রীর পরিবর্তে ‘মালাশ্রী’ শব্দ সম্ভবতঃ ভুল ক’রেই উল্লেখ করা হয়েছে। সোমনাথ বলেছেন,

স-গ্রহ-সাংশস্তাসা মালাশ্রীর্নিগ্রহাংশা বা।

পূর্ণাথ বা রি-ধাল্লা গেয়াদৌ মঙ্গলায় শাস্তিকী ॥

মালবশ্রী শ্রীরাগমেলের অন্তর্গত। ঋষভ ও ধৈবত দুর্বল (অল্পপ্রয়োগ), ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও স্তাস। অনেকে নিষাদকে অংশ ও গ্রহ বলেন। এ’রাগ সকল সময়ের

উপযোগী। মালবশ্রী সংপূর্ণজাতির রাগ। পণ্ডিত লোচন মিশ্রণ দ্বারা রাগসংষ্টি প্রসঙ্গে মালশ্রীর নাম উল্লেখ করেছেন : “মালশ্রীশুদ্ধমল্লারৈঃ” প্রভৃতি, কিন্তু তার কোন লক্ষণের পরিচয় দেন নি।

সংগীতদর্পণে মালবশ্রী তথা মালশ্রী সংপূর্ণজাতির রাগ ; ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও শ্রাস ; উত্তরমস্ত্রামুর্ছনা—‘সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা’ দ্বারা নিয়মিত। দামোদর বলেছেন,

মালবশ্রীশ্চ রাগা পূর্ণা স-ঐশ-ভূষিতা।

মুর্ছনোত্তরমস্ত্রাশ্চাচ্ছংগাররসমণ্ডিতা ॥

আদিরস শৃংগার সৃষ্টি ও সজীবতার প্রতীক। দামোদর ধ্যানের উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

রক্তোৎপলং হস্ততলে দধনা

বিভাবয়ন্তী তদুদেহবলী।

রসালবৃক্ষস্ত তলে নিষম্ভা-

স্তোকস্মিতা সা কিল মালবশ্রীঃ ॥

রক্তপদ্ম-তুলা করতলে ক্ষীণ দেহলতা স্থাপন ক’রে মালশ্রী চিন্তায় আবিষ্ট। তিনি বৃক্ষতলে উপবিষ্ট ও ঈষদ্ হাস্যময়ী।

রাগবিবোধে সোমনাথ মালবশ্রীর নাম ‘মালশ্রী’ বলেছেন ও তাঁর রচিত ধ্যানের বিষয়বস্তু প্রায় দামোদরেরই মতো। তিনি বর্ণনা করেছেন,

তদ্বীরসালতলগা কলগানা সস্মিতা প্রতি স্বপতিম্।

মৃগদৃকরগতকমলা মালশ্রীমালয়োল্লাসিতা ॥

সংগীততরংগকার রাধামোহন মালশ্রীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন : মালশ্রী অরুণবর্ণা ও পীতবসনা, সর্বাংগ মণিময় ভূষণে আবৃত, রক্ত শ্বেত নীল ও পীত সকল রকমের মণি-মাণিক্যই অলংকারে শোভা পাচ্ছে। তিনি প্রিয়তম নায়ক ও সখীদের সংগে ভ্রমণ করছেন, কিন্তু পরিশ্রান্ত হ’য়ে যখন বিশ্রাম করতে গেলেন তখন তিনি নায়কদের সংগ ছাড়া ও আশ্রয়বৃক্ষতলে উপবেশন ক’রে বিরহ-বেদনায় মুচ্ছিত হলেন।

॥ বর্তমান রূপ ॥

মালশ্রী বা মালবশ্রী কল্যাণমেলের অন্তর্গত। ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত, স্ততরাং ঔড়ব-

ঔড়বজাতির রাগ তীব্র-মধ্যমোর (ম) ব্যবহার। বাদী—পঞ্চম ও সংবাদী—ষড়্জ। আলাপের সময় সঙ্ঘ্যাকাল। ‘সা-গ-ম’ এই তিনটি স্বরের সমাবেশে মালশ্রীর রূপের প্রকাশ পায়। গান্ধার ও পঞ্চম স্বরসংগতি। তার-সপ্তকের ষড়্জ ও পঞ্চমের (সা^০

প°) সহযোগে রাগ আরও শ্রুতিমধুর হয়। সংগীতমর্পণের মতে ধনাত্রী বা ধানত্রী, জয়ত্রী ও ধবলত্রী, আর তরংগকারের মতে শংকরাভরণ, মধুমাধবী, সরস্বতী ও কেদারীর সংমিশ্রণে সৃষ্টি। শোনা যায়, ষড়্জ, গান্ধার ও পঞ্চম এই তিন স্বরে লীলায়িত ক'রেও মালত্রীর প্রচলন ছিল।

আরোহণ—সা গ ম প নি সা°, অবরোহণ—সা° নি প ম গ সা

রূপ—সা গপ মগ, প নি সা°, নিপ মগ, পগ সা। পৃনিসা, গপগ, পগসা, নি সা, গ পগ সা।

॥ বিস্তার ॥

- I প প গ সা, সা স গ প, গপ মগ সা, নি সা পৃনি সা, পগসা সা সা গপ, প, পমগ
পমগ মগ, সাগমগ মগ সা। পপুসা, সাগ সা সা, গপমগ পগসা, নিপমগ
গমপম গগসা।
- II পগ পপ সা°সা°, সা°গ° সা°সা° পগ, গপসা° নিসা°গ°সা°, প°ম°গ°সা°, নিনি
পমগ পসা°, সা° নিপগ সাগপসা°, নিপগ গপগ গসা।

(ঘ) ॥ ধানত্রী ॥

ধানত্রীরাগ—ধানত্রী, ধনাত্রী, ধনাসী, ধনাসিকা, ধানত্রী (?), ধনাসিরী, ধনচ্চী প্রভৃতি নামে পরিচিত। প্রকৃতপক্ষে এই রাগটি শস্ত তথা ধান-সংগ্রহের ঋতু বা harvesting season-উৎসবের সংগে সম্পর্কিত কিনা বলা কঠিন। তবে 'ত্রী'-শ্রেণীভুক্ত সমস্ত রাগই কল্যাণপ্রদ ব'লে গণ্য। সে'দিক থেকে ধানত্রী বা ধনাত্রী মঙ্গলোৎসবের সংগে জড়িত ব'লে অস্বাভাবিক নয়। অপরূপ রাগের মতো ধানত্রীও বিচিত্র রাগের সংগে মিতালী পাঠিয়েছিল ও পুরিয়া-ধানত্রী, তিরোতিয়া বা তিরোতা-ধানত্রী প্রভৃতি নাম সংগীত-সমাজে পরিচিত। 'তিরোতা-ধানত্রী'-রাগটি ১৩শ-১৪শ শতাব্দীর সৃষ্টি ব'লে অস্বাভাবিক নয়। বাংলাদেশে এই রাগটির বিশেষভাবে প্রচলন দেখা যায়। 'তিরোতা' বা 'তিরোতিয়া' শব্দটি 'তীরহত' বা 'তীহত' শব্দেরই অপভ্রংশ। ধানত্রীরাগ

বাংলাদেশের চর্চা ও বঙ্গগীতি থেকে আরম্ভ ক'রে গীতগোবিন্দে এবং চণ্ডীদাস, বিদ্যাপতি ও অন্যান্য বাঙালী বৈষ্ণব-কবিদের রচিত পদাবলীতে ব্যবহৃত হয়েছে। মিথিলা, ঝারভাঙা তথা ঝারবংগ প্রভৃতির মতো নেপাল এবং তীরহত ও পদাবলী-সাহিত্য ও ব্রজবুলি ভাষার জ্ঞান প্রসিদ্ধ ছিল। পণেরোশো শতাব্দীতে বাংলাদেশের সংগে তীরহতের সাংস্কৃতিক সম্পর্ক অটুট ছিল। ডাঃ শ্রীহুকুমার সেন বলেছেন : “ব্রজবুলির উদ্ভব ও বিকাশ ঘটেছিল নেপাল, তীরহত, মোরংগের রাজসভায়। তুর্কী-আক্রমণের ফলে দক্ষিণ-বিহার ও বাংলা বেশ কিছুকালের জ্ঞান রাজসভা-পুণ্ড্র সাহিত্যের অধিকার থেকে বঞ্চিত হয়েছিল। কবি-পণ্ডিতেরা আশ্রয় পেয়েছিলেন নেপালে তীরহতে মোরংগে। * * নেপালের রাজসভায় বাংলা বিহার কাশী ও অন্যান্য দেশ থেকে কবি-পণ্ডিতেরা আসতেন ও সাদরে গৃহীত হতেন”। বৈষ্ণব-পদাবলী-সাহিত্যের সংগে সংগে শাস্ত্রসংমত সংগীতেরও যথেষ্ট চর্চা হয়েছিল নেপাল, তীরহত প্রভৃতি অঞ্চলে। ধানশ্রীরাগটি বাংলার পদগান ও কীর্তনগানে বিশেষভাবে সমাদর পেয়েছিল। তীরহতের পণ্ডিত-শিল্পীরা সম্ভবতঃ ধানশ্রীর সংগে তাঁদের দেশীস্থরের সংমিশ্রণ ক'রে তিরোতা বা তিরোতিয়া-ধানশ্রীর সৃষ্টি করেছিলেন। ঝারবংগবাসী কবি ও শিল্পী পণ্ডিত লোচন তাঁর ‘রাগতরংগিণী’-গ্রন্থে ভৈরবরাগের রাগিণী বরাড়া—বরাড়ী তথা বরাটীর দেশভেদ ও রূপভেদের প্রসংগে নেপাল ও মিথিলার নাম উল্লেখ করেছেন : “ইয়স্ব রাঘবী, পহাড়িয়া, দেশী, মাধবী, ভটিয়ালী, নেপালী, চেতি মিথিলায়াঃ ষড়্ ভেদবতী”। এ'থেকে বোঝা যায় যে, একসময়ে নেপাল, মিথিলা প্রভৃতি অঞ্চলে শাস্ত্রীয় রাগ-সংগীতের যথেষ্ট অন্তর্দীপন ছিল।

ধানশ্রী বা ধনশ্রীরাগের কোন পরিচয় মতংগের বৃহদ্দেশীতে পাওয়া যায় না ; এর প্রথম পরিচয় পাই পার্শ্বদেবের সংগীতসময়সারে। সুতরাং এ'কথা অনুমান করতে পারি যে, ধানশ্রী রাগ বা রাগিণীর প্রচলন হয় খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দের পর। সময়সারে পার্শ্বদেব ধানশ্রীকে বলেছেন ‘ধম্মাসী’ ও ‘ধম্মাসিকা’। ধানশ্রী ঋষভ-বজ্রিত রাগাংগ ষাড়ব শ্রেণীর অন্তর্গত : (১) “ধম্মাসি দেশাখ্যা চ রি-হীনে ইতি চত্বারো রাগাংগষাড়বরাগাঃ”। (২) “বরাটী গোড়ধম্মাসী গুণকী * * রাগাংগানি বিদুবুধাঃ”। ধানশ্রীর সংপূর্ণ লক্ষণ সম্বন্ধে পার্শ্বদেব বলেছেন,

অংগং ধম্মাসিকা প্রোক্তা শুদ্ধকৈশিকমধ্যমে ॥

ষড়্জাংগগ্রহায়া ষাড়বা ঋষভোজিতা ।

গান্ধারপঞ্চমস্বরাসে বীরে নিযুজ্যতে ॥

ধম্মাসী বা ধম্মাসিকা তথা ধানশ্রী শুদ্ধকৈশিকমধ্যম-গ্রামরাগ থেকে সৃষ্টি হয়েছে, অর্থাৎ ধানশ্রীর জনকরাগ হ'ল শুদ্ধকৈশিকমধ্যম। বৃহদ্দেশীকার মতংগও এই গ্রামরাগের পরিচয়

দিয়েছেন। তিনি বলেছেন : “শুদ্ধকৈশিকমধ্যো হি কৈশিকীষড়্জমধ্যমাজাত্যোজাতয়ঃ”।^১ স্বতরাং দেখা যায় যে, মতংগ ধানশ্রীর পরিচয় না দিলেও তার জনকরাগের উল্লেখ করতে কার্পণ্য করেন নি। তবে একথা ঠিক যে, শুদ্ধকৈশিকমধ্যম শুধু ধানশ্রীর জনক নয়, অনেক দেশীরাগই এই গ্রামরাগ থেকে বিকাশ লাভ করেছে। ধানশ্রীর অংশ, গ্রহ ও গ্রাস—ষড়্জ। ধানশ্রী ঋষভ-বজ্রিত ষাড়ব বা ছ’স্বরের রাগ, গান্ধার ও পঞ্চমের ব্যবহার অল্প, স্বতরাং একদিক থেকে গান্ধার ও পঞ্চম দুর্বল বলা যায়। বীররসে লীলায়িত ক’রে রাগ আলাপ করা হয়।

খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ অব্দের গুণী মন্মটাচার্য সংগীতরত্নমালায় (সংগীতনারায়ণে উদ্ধৃত) ধানশ্রীকে ধানসী ও দেশাখ তথা দেবশাখ রাগের জন্তরাগ বলেছেন। তথাকথিত ৮৫২—১০০০ খৃষ্টাব্দে রচিত (?) নাট্যালোচনে ‘ধানসী’-শব্দ আছে ও তা’ সন্ধিরাগশ্রেণীর অন্তর্গত।

শার্দদেব (১৩শ খৃ) সংগীত-রত্নাকরে ধানশ্রীকে ‘ধনাসিকা’ বলেছেন ও পার্শ্বদেবকে অনুসরণ ক’রে রাগলক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন,

তজ্জা ধনাসিকা ষড়্জগ্রহাংশগ্রাসমধ্যমা ॥

রি-বজ্রিতা গ-পাল্লা চ বীরে দীর্ঘৈঃ প্রযুক্ত্যতে।

ধানশ্রী বা ধনাসিকা শুদ্ধকৈশিকমধ্যমের জন্তরাগ। ধানশ্রী ঋষভ-বজ্রিত ষাড়ব, কিন্তু শুদ্ধকৈশিকমধ্যম ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ (গ্রামরাগ) : “চ রি-পোজ্জাতঃ”। ধানশ্রীর ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস, আর শুদ্ধকৈশিকমধ্যমের অংশ ও গ্রহস্বর—তার-সপ্তকের ষড়্জ (সাঁ) ও মধ্যম—গ্রাসস্বর। ধানশ্রী বা ধনাসিকা বীররসে লীলায়িত ও তার জনকরাগ শুদ্ধকৈশিকমধ্যম বীর, রোদ্র ও অদ্ভূত এই তিনটি রসে বিশেষভাবে লীলায়িত। এখানে জন্ত ও জনকের প্রকৃতির মধ্যে বেশ পার্থক্য দেখা যায় আবার সাদৃশ্যও আছে।

খৃষ্টীয় ১৫শ অব্দের সংগীতগ্রন্থ নারদের (৩য়) পঞ্চমসারসংহিতায় ‘ধানসী’ মালব-রাগের জন্তরাগ বা রাগিনী। মালসী—মালশ্রী—মালবশ্রী ও মালবের রাগিনী ও ধানশ্রীর সমপর্যায়ভুক্ত। এখানে হরুময়তের সংগে সমশ্রেণী হিসাবে মালশ্রী ও ধানশ্রীর মিল আছে, কিন্তু জনকরাগের মধ্যে পার্থক্য যথেষ্ট। শারংগধরপদ্ধতিতে উল্লিখিত রাগার্গবে (১৩৬৩ খৃ ?) ধানশ্রীকে ভৈরবরাগের রাগিনী বা জন্তরাগ বলা হয়েছে। মেঘবর্ণ (১৭৬১ খৃ) তাঁর রাগমালায় মালবকোশিকের রাগিনী হিসাবে মালশ্রীর নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু ধানশ্রীর কোন উল্লেখ করেন নি।

পণ্ডিত রামামতা (১৫৫০ খৃ) স্বরমেলকলানিধিতে ধানশ্রীকে (রামামতা 'ধন্যাসৌ' বলেছেন) উত্তমশ্রেণীর রাগ বলেছেন । তিনি ধানশ্রীর পরিচয় দিয়েছেন,

রাগো ধন্যাসিসংজ্ঞো যো বহুশো রি-ধ-বজ্রিত ।

গেয়ঃ প্রাতরসৌ তজ্জৈঃ স-জ্ঞাসাংশগ্রহৌড়বঃ ॥

ধানশ্রী ছিল ঋষভ-বজ্রিত ষাড়ব, কিন্তু রামামতা তাকে ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ ব'লে পরিচয় দিয়েছেন । ধানশ্রীর ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও জাগ এবং প্রাতঃকালে আলাপের সময় ।

সংগীত-পারিজ্ঞাতে ধানশ্রী আবার সংপূর্ণ, ষাড়ব ও ঔড়ব এই তিন শ্রেণীর । পণ্ডিত অহোবল (১) প্রথমে সংপূর্ণজ্ঞাতির ধানশ্রীর (অহোবল বলেছেন ধনাত্রী : "ইতি সম্পূর্ণ-ধনাত্রীঃ । প্রাতঃকালীয়া") পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

আরোহে রি-ধ-হীনা স্রাং পূর্ণা শুদ্ধস্বরৈরযুতাঃ ।

গান্ধারস্বরপূর্ণা স্রাং ধনাত্রীর্মধ্যমাস্তকা ॥

ধানশ্রীর আরোহণে ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত ও অবরোহণে সংপূর্ণ, স্রুতরাং ধনাত্রী ঔড়ব-সংপূর্ণজ্ঞাতির রাগ । এতে বিকৃত স্রবের ব্যবহার নাই । মধ্যম—জ্ঞাস । আর (২) দ্বিতীয়—ষাড়বজ্রাতির ধানশ্রী হ'ল : "ধনাত্রীশ্চ ধ-হীনা সা রি-ধ-হীনাপি সংমতা" । পুনরায় (৩) অহোবল বলেছেন : "ইতি ষাড়ব-ধনাত্রীঃ । ৩ । ইত্যৌড়ব-ধনাত্রীঃ" । ষাড়বজ্রাতির ধানশ্রীতে ধৈবত-বজ্রিত ও ঔড়বজ্রাতিতে ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত । এখানে ধানশ্রীর ক্রমপরিণত রূপের বেশ স্পষ্ট পরিচয় পাওয়া যায় । বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে ধানশ্রী ঔড়ব-সংপূর্ণজ্ঞাতির রাগ, অর্থাৎ ঋষভ ও ধৈবত-বজ্রিত । স্রুতরাং দেখা যায় যে, বর্তমান ধানশ্রীর রূপ সংগীত-পারিজ্ঞাতের অমুরূপ : "আরোহে রি-ধ-হীনা-স্রাং পূর্ণা শুদ্ধস্বরৈরযুতাঃ" । বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির কাফীমেলের অন্তর্গত ধানশ্রীর রূপও তাই : "চত্ৱিথব-ধৈবত নহী" । তবে বিকৃত স্র নিয়ে পার্থক্য থাকতে পারে ।

পণ্ডিত সোমনাথও রামামতোর মতো ধানশ্রীকে উত্তমশ্রেণীর রাগ বলেছেন । সোমনাথ ধানশ্রীকে 'ধনাত্রী' ও 'ধন্যাশিকা' বলেছেন । ধানশ্রীর পরিচয় : "ধন্যাশিকা রি-ধোনা সাংশজ্ঞাসগ্রহা প্রাতঃ", অর্থাৎ ধন্যাশিকা বা ধানশ্রী ঋষভ-ধৈবত-বজ্রিত ঔড়ব ও জীরাগমেলের অন্তর্গত । সোমনাথ-বর্ণিত জীরাগমেলের বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুযায়ী রূপ—সা রি গ ম প ধ নি সা° । পণ্ডিত লোচন ধানশ্রীকে মেলরাগ বলেছেন ।

তার মতে ধানশ্রী-সংস্থানের লক্ষণ :

ঋষভ কোমলো গন্ত্ব ষ্ণৈতী মধ্যমস্ত চেৎ ।

গৃহ্যতি ষ্ণৈতী মস্ত পঞ্চমস্ত বিশেষতঃ ॥

ধৈবতঃ কোমলো নিশ্চ ষড়্জস্ত স্বে শ্রুতী বদা ।

গৃহ্যতি রাগিণী রম্যা ধনাশ্রীর্জায়তে তদা ॥

যখন ঋষভস্বর কোমল হয়, গাঙ্কার মধ্যমের দু'টি শ্রুতি গ্রহণ ক'রে চারশ্রুতিযুক্ত এবং, মধ্যম ও পঞ্চমের দু'টি শ্রুতি গ্রহণ ক'রে চারশ্রুতিসংপন্ন হয়, ধৈবত কোমল ও নিষাদ ষড়্জের দু'টি শ্রুতিকে নিয়ে চারশ্রুতিযুক্ত হয় তখনই ধানশ্রী-মেলরাগের রূপ পরিস্ফুট হয়। নিষাদ ষড়্জের (তার-সপ্তকের) দু'টি শ্রুতিযুক্ত হ'লে কাকলি-নিষাদ নামে পরিচিত হয় (—হিন্দুস্তানী বা বর্তমান পদ্ধতির তীব্র-নিষাদ—নি)। সুতরাং লোচনের ধানশ্রী-মেলরাগের রূপকে বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অস্থায়ী পরিবর্তিত করলে হয়—সা
রি গ ম প ধ নি। সুতরাং লোচনের ধানশ্রীর স্বররূপ বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির পুরিয়া-ধানশ্রীর রূপের অরূপ।

দামোদর সংগীতদর্পণে ধানশ্রীর (তিনি বলেছেন 'ধানশ্রী') পরিচয় দিয়েছেন,

স-ত্রয়া হীন-ঋষভা ধনাশ্রীঃ ষাড়বা মতা ।

মূর্ছনা প্রথমা জ্যেষ্ঠা রসে বীরে প্রযুক্তাতে ॥

ধানশ্রী ঋষভ বর্জিত ষাড়ব ও এ'দিক থেকে দামোদর বিকল্প হিসাবে অহোবলের ষাড়বজ্রাতির রূপকেই গ্রহণ করেছেন। এই রাগ প্রথমমূর্ছনার অন্তর্গত। প্রথম বা উত্তরমজ্রার রূপ—সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। সংগীতদর্পণের মতে ঋষভ-বর্জিত, সুতরাং ধানশ্রীর আরোহণ ও অবরোহণ—সা গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ সা। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গাস। তিনি পূর্ব-পূর্ব-শাস্ত্রীদের মতো ধানশ্রীকে বীররসে লীলায়িত বলেছেন। তিনি ধানশ্রীর ধ্যানরূপের বর্ণনা করেছেন,

দুর্বাদলশ্রামতত্বর্মনোজ্জা

কাস্তং লেখন্তী বিরহেণ হুনা ।

স্বেদে^১ কপালে দধতি দৃগম্-

নির্ধ্যান্মানিধোতকুচা ধনাশ্রীঃ ॥

ধানশ্রী বা ধনাশ্রী প্রোষিতভর্তৃকা বা প্রোষিতপতিকা নায়িকা। নায়কের বিরহে ত্রিয়মানা। তিনি আগমন-প্রতীক্ষায় অধীরা হ'য়ে পতির আলেখ্য রচনায় নিযুক্তা ও ক্রন্দন করছেন। সোমনাথ রাগবিবোধে এই রূপটি ফুটিয়ে তুলেছেন :

দুর্বাভবিভা বিরহাসহা লিখন্তী পটে পতিং রুদতী ।

অপিতকুচা সিতগল্লা স্থিরধন্মিলা ধনাশ্রীঃ ॥

রাধামোহন সেনও 'সংগীততরংগ'-গ্রন্থে অল্পরূপ রূপের বর্ণনা দিয়েছেন,

ত্রীরাগের প্রমাদিনী ধনাত্রী-রাগিণী ।

নীলবস্ত্র পরিধান—নবীন যোগিনী ॥

অনিবার জলিছে বিচ্ছেদ-হতাশন ।

মোলতরুতলে বসি করিছে রোদন ॥

উদ্দীপন-গণ ঘন ঘন রাত্রি-দিন ।

শাসনেতে ক্ষীণাংগীর তহু কৈল ক্ষীণ ॥

এখানে তরংগকারের 'নবীন যোগিনী' শব্দ-দু'টি তাৎপর্যপূর্ণ ব'লে মনে হয়। রাগ-রাগিণীদের ধ্যানে আমরা দু'টি চরম-অবস্থার রূপায়ণ লক্ষ্য করি : (১) অপার্থিব, বৈরাগ্য, ত্যাগ বা নির্বেদের সাধনায় শাস্ত্র শাস্তির উপলব্ধির প্রতিফলন ও (২) সাংসারিক দৈনন্দিন জীবনের মিলন ও বিচ্ছেদ, ভোগ ও স্বথের ঐশ্বর্যময় প্রতিফলন। রসোপলব্ধির জগতে পার্থিব ও অপার্থিব এই উভয় জগৎই পবিত্রতার সিংহাসনে চির-সমাসীন। সাধক-শিল্পীর শিল্প-সাধনার মুখ্য-উদ্দেশ্য দুঃখের চরম-নিবৃত্তি ও শাস্ত্র শান্তিলাভ ছাড়া আর কি হ'তে পারে। চলমান সংসারের হাসি-কান্নাভরা পার্থিব ভোগের লীলা-মাধুর্যের আশ্বাদন তার কাছে সাময়িকী ও তুচ্ছ। তাই 'ত্রী'-সম্পন্ন রাগ বা রাগিণী ধনাত্রীর কল্যাণময়ী তপশ্চাময় যোগিণীমূর্তিকেই সংগীত-শিল্পীর আদর্শ হওয়া উচিত। নায়িকার নায়ক-মিলনের উৎকর্ষ ও ব্যাকুলতাকে শিল্পীর জীবনে ফুটিয়ে তুলতে হবে পরমনায়ক ও বিশ্বনিয়ন্তা ভগবানের মিলন ও কল্যাণ-রূপ আশীর্বাদকে লাভ করার জন্ত। নায়িকার চিত্রাঙ্কন অবিরত স্মরণ-মননেরই স্রোতক। স্বরূপের উপলব্ধির জন্ত সাধক-শিল্পীর অন্তরে অহরহঃ তাই স্মরণ-চিন্তন প্রয়োজন।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে ধনাত্রীর রূপবিকাশে কিছু কিছু মতভেদ আছে। বিশেষভাবে একে কাফীমেলেরই অন্তর্গত বলা হয়। তা'ছাড়া ভৈরবীমেলের ধনাত্রীরও প্রচলন আছে। কাফীমেলের ধনাত্রী ঔড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ : আরোহণে ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত ও অবরোহণে সংপূর্ণ। কোমল গান্ধার ও নিষাদের (গ্ নি) ব্যবহার।

ষড়্জ ও পঞ্চম এবং কখনো কখনো মধ্যমস্বরের প্রয়োগ অধিক হয়। পঞ্চম ও গান্ধার—স্বর-সংগতি। তবে রাগের অবরোহণেই এই সংগতির মাদুর্য বৈশী প্রকাশ পায়। পঞ্চম—বাদী ও ষড়্জ—সংবাদী। দিবা তৃতীয় গ্রহণে গান করার সময়। মধ্যমকে বাদীস্বর হিসাবে গ্রহণ করলে ভীমপলত্ৰী-রাগের রূপের স্পর্শ আসতে পারে। ভীমপলত্ৰীও আরোহণে ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত এবং মধ্যম তার বাদীস্বর। ধনাত্রীতে ধৈবত দুর্বল ব'লে

ধৈবতকে বর্জিত স্বর হিসাবে গণ্য করা হয়। ধানশ্রীর এই ঔড়বজ্রাতির রূপ পারিজাতকার অহোবল ও সংগীতসারামৃতকার তুলজার নির্দিষ্ট ধানশ্রীর আরোহী-রূপের অমুরূপ। অনেকে অবরোহণে ঋষভ ও ধৈবত বর্জিত ক'রে ধানশ্রীকে পূর্বীমেলের অন্তর্ভুক্ত বলেন। কিন্তু প্রকৃতপক্ষে পুরিয়াধানশ্রী পূর্বীমেলের অন্তর্গত, ঠিক ধানশ্রী নয়।

(১) ধানশ্রীর আরোহণ ও অবরোহণ :

আরোহণ—নি সা গ ম প, নি সা°,

অবরোহণ—সা° নি ধ প ম গ রি সা

(২) পুরিয়াধানশ্রী

আরোহণ—নি রি গ ম, প ধ, প নি সা°,

অবরোহণ—রি° নি ধ প, ম গ, ম রি গ, রি সা

(৩) ভীমপলশ্রী :

আরোহণ—নি সা গ ম, প নি সা°,

অবরোহণ—সা° নি ধ প ম, গ রি সা।

তিনটি^১ রাগের মধ্যে বাদী ও সংবাদীর প্রভেদ, শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর-প্রয়োগে ও আরোহণ ও অবরোহণের বৈশিষ্ট্যে একে অত্রের সংগে পার্থক্য সৃষ্টি করে। (১) ধানশ্রীর বাদী—পঞ্চম ও সংবাদী—ষড়্জ ; (২) পুরিয়াধানশ্রীর বাদী ও সংবাদী ধানশ্রীর মতো ; (৩) ভীমপলশ্রীর বাদী—মধ্যম ও সংবাদী—ষড়্জ। তা'ছাড়া ধানীরাগের রূপ পৃথক হ'লেও ধানশ্রীর আলাপ ও বিস্তারের সময় ধানীর রূপকেও সন্তর্পণে বাঁচিয়ে চলা উচিত। ধানীর প্রকৃতি—নি সা গ, ম গ প গ, প নি প ম, গ, প গ সা।

ক্রমিক পুস্তকমালিকায় (৬ষ্ঠ ভাগ) পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজী কাকী ও ভৈরবী এই উভয় মেলের অন্তর্গত ধানশ্রীর রূপের নিদর্শন দিয়েছেন :

(১) কাকীমেলের,

I নি সা, গ ম প, ধ প, নি ধ প, গ, প গ, রি সা। চলন—প, প গ প গ, রি সা নি সা গ ম প, প, ধ প, নি ধ প ম গ, ম প গ^২ গ রি সা, নি সা গ ম প। নি সা, প নি সা রি সা, ^২ গ রি সা, নি সা গ ম প, নি ধ প সা°, নি ধ প, ম প গ, ম প গ রি সা।

১। ধানশ্রী ও ভীমপলশ্রী এই দু'টি রাগ কাকীমেলের অন্তর্গত ও আরোহণে ঋষভ-ধৈবত-বর্জিত ঔড়ব-সংপূর্ণ, আর পুরিয়াধানশ্রী পূর্বীমেলের অন্তর্গত সংপূর্ণজাতি।

(২) ভৈরবীমেলের,

| নিসা গমপ, নিসা° নি ধপমগ, পগ রিসা | চলন—নিসাগ মপ, পধপ ম পগ, গমপ

গ° গ° রি সা ; রিনিসা, মপ গমপ, নিধপ, পপধম গমপ, গমগ রি সা | প্রভৃতি

॥ বিস্তার ॥ (কাফীমেল অম্ভয়ারী)

I নিসা গ° মপ, প, মপ মগ, গমপনি ধপ, মপ গ° পগ, মগরি সা, নিসাগমপ... |
নি সা মগরিসা, নিসা নি ধ প, মপ নিসা, পনিসা, মপনিসা, মগরিসা
নিসাগমপগ, রিসা, নিসা |

II প, মপগম, পনি পনি সা°, নিসা° ম°গ°রি°সা°, রি°সা° নিধ প, মপ সা°, নিধ
প, ধপ মপগ, নিসা গমপগ, পগ গরি সা |

(৬) ॥ আসাবরী ॥

আসাবরীরাগ—আসোয়ারী, আশাবরী প্রভৃতি নামে প্রচলিত। কিন্তু ‘আসাবরী’ এই নির্দিষ্ট নামে কোন রাগ প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রে পাওয়া যায় না। যতটুকু দেখা যায়, ‘আসাবরী’ এই নামটির প্রথম পরিচয় পাই শারংগধরপদ্ধতিতে উল্লিখিত রাগার্গবে কিংবা নারদের (৩য়) পঞ্চমসংহিতায়, অর্থাৎ ১৩শ—১৫শ খৃষ্টাব্দের আগে নয়। সংগীত-রত্নাকর খৃষ্টীয় ১৩শ অব্দের গ্রন্থ, কিন্তু তাতে ‘আসাবরী’ এই শব্দবিশিষ্ট কোন রাগের উল্লেখ নাই। শঙ্কদেব ককুভরাগ থেকে বিকশিত সাবেরী বা ‘সাবরী’-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। সৌবীর ও সৌবীরীরাগ ছ’টিরও উল্লেখ আছে। সৌবীরদেশ সিদ্ধুদেশের কাছে অবস্থিত ছিল। প্রাচীন সংস্কৃত সাহিত্যে সিদ্ধু, সৌবীর, গান্ধার প্রভৃতি দেশগুলির নাম প্রায় একই সংগে পাওয়া যায় : “সিদ্ধু সৌবীর”। অনেকে অহমান করেন ‘সাবরী’-রাগটিই ‘আসাবরী’-রাগের পূর্বপুরুষ বা পূর্বনাম, অথবা সাবরীর অপভ্রংশ আসাবরী। ‘সাবরী’-রাগটি সাবেরী, সবরী, সায়রী, সায়েরী, স্বেয়রী, শ্রাবেরী, শবরী প্রভৃতি বিচিত্র নামে পরিচিত। সাবরী বা সবরী রাগ অনার্য শবর বা শবরীজাতির অবদান বলে মনে হয়। জাতি হিসাবে আভীর, পুলিন্দ, সৌবীর, মালব, পল্লবী প্রভৃতির নাম পরিচিত ও তাদের নামাঙ্কিত রাগগুলি যে সমাদরের সংগে আর্ঘ্যগোষ্ঠীতে স্থান পেয়েছিল প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রগুলি তার প্রমাণ। শঙ্কদেব সাবরীরাগের পরিচয় দিয়ে বলেছেন : “তদ্ভবা সাবরী ধাস্তা গ-তার্না মজ্জ-মধ্যমা”, অর্থাৎ ককুভোদভবা তথা ককুভরাগের

অন্তর্গত সাবরীর দৈবত—হ্রাস ও তার-সপ্তকের গান্ধার ও মল্ল-সপ্তকের মধ্যম পর্যন্ত রাগের লীলায়িত গতি। আর “ম-গ্রহাংশা স্বল্পষড়্জা করুণে পঞ্চমোজ্জিতা”,^১ অর্থাৎ মধ্যম—অংশ ও গ্রহ, ষড়্জের অল্প ব্যবহার, পঞ্চম-বর্জিত ও রাগে করুণরসের বিকাশ।

খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ শতাব্দির গ্রন্থ সংগীতসময়সারে ভাষাংগ ষাড়বশ্রেণীর মধ্যে সাবরি বা সাবেরী রাগের উল্লেখ আছে : “কর্ণাট-বড়্গাল সাবেরিচ্চ প-হীনো”। পার্শ্বদেব-উল্লিখিত পঞ্চম-বর্জিত সাবরীর ষাড়বজ্রাতির সংগে শার্ঙ্গদেব-কথিত ষাড়বজ্রাতির সাবরীর সাদৃশ্য আছে। পার্শ্বদেবও ‘আসাবরী’-নামে কোন রাগের উল্লেখ করেন নি। সূত্ররাং সাবরী যদি আসাবরীর পূর্বরূপ হয় (সাবরী—আ-সাবরী) তবে পৃথকভাবে বোধহয় তিনি আসাবরীর নামের উল্লেখ করার প্রয়োজন মনে করেন নি। মতংগ বৃহদ্দেশীতে সৌবীরী বা সৌবীরক, বেসরী, খঞ্জরী, গুঞ্জরী, আভীরী, গান্ধারী প্রভৃতি দেশীরাগের নামোল্লেখ করেছেন, কিন্তু সাবরী বা আসাবরীর কোন উল্লেখ করেন নি। মতংগের পরবর্তী (?) ‘নাট্যলোচন’-কার সন্ধিরাগশ্রেণীর মধ্যে ‘সাবরী’-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। তিনিও ‘আসাবরী’ নামে কোন রাগের উল্লেখ করেন নি। খৃষ্টীয় ১২শ-১৩শ শতাব্দির রাজা নাগদেব সরস্বতীহৃদয়ালংকারে বিকল্পমূলক দশটি ভাষারাগের পর্যায়ে সাবরী, পল্লবী প্রভৃতির উল্লেখ করেছেন, কিন্তু আসাবরীর নামোল্লেখ করেন নি। সংগীত-মকরন্দে সাবরীকে পঞ্চমরাগের রাগিণী বলা হয়েছে। নারদ (?) ও দত্তিলের নামাঙ্কিত ‘রাগসার’-গ্রন্থে বড়্গালরাগের জন্তরাগ হিসাবে সাবেরী বা সাবরীর নামোল্লেখ করা হয়েছে। পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে যে, রাগার্গবে ও নারদের পঞ্চমসংহিতায় সাবরীর পরিবর্তে বোধহয় প্রথম ‘আসাবরী’ নাম উল্লিখিত হয়েছে। রাগার্গবে আসাবরী মল্লারাগের ও পঞ্চমসংহিতায় মালবরাগের রাগিণী বা জন্তরাগ।

পণ্ডিত রামামত্য (১৫৫০ খৃ) আসাবরীর পরিবর্তে সারঙ্গনাটমেলের অন্তর্গত সাবেরীর পরিচয় দিয়েছেন। তিনি সাবেরীর উল্লেখ ক’রে বলেছেন,

সাবেরিরাগো ধ-স্রাসো ধাংশো ধ-গ্রহ এব চ।

ঔড়ুবো গ-নি-লোপেন প্রগে গ্যো বিচক্ঠৈঃ ॥

সাবেরীর দৈবত—অংশ, গ্রহ ও হ্রাস ; গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়ব-ঔড়বজ্রাতির রাগ। পূর্বে সাবেরী ছিল পঞ্চম-বর্জিত ষাড়ব, এখন দেখা দিল ঔড়বজ্রাতি রূপে। পণ্ডিত লোচন ও তাঁর অনুবর্তী হৃদয়নারায়ণদেব গৌরী-সংস্থানে আসাবরী ও সিন্ধী-আসাবরী রাগের উল্লেখ করেছেন, অথচ তাঁরা ‘সাবেরী’-নামাঙ্কিত রাগের পরিচয় দেন নি।

১। সম্পূর্ণ লক্ষণটি হ’ল :

ভদ্ভবা সাবরী ষাঙ্তা গ-তারো মল্ল-মধ্যমা।

ম-গ্রহাংশা স্বল্পষড়্জা করুণে পঞ্চমোজ্জিতা।—সংগীত-রত্নাকর ২।১১১-১১২

খৃষ্টীয় ১৭শ-১৮শ শতাব্দীর সংগীতগ্রন্থে একটি উল্লেখযোগ্য ব্যাপার যে, কোন কোন গ্রন্থকার আসাবরীর পরিবর্তে ‘সাবেরীর’ নামই উল্লেখ করেছেন : যেমন মেঘকর্ণ (১৭৬১ খৃ) তাঁর রাগমালায়, পুরুষোত্তম মিশ্র (১৭৩০ খৃ) সংগীতনারায়ণে ও রাজা তুলজা (১৭৩৩-১৭৮৭ খৃ) সংগীত-সারামৃতোদ্ধারে মালবগৌরমেলের অন্তর্গত দেশী রাগ হিসাবে সাবেরী ও শুকসাবেরী এই উভয় রাগের নামোল্লেখ করেছেন। কিন্তু পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ) রাগবিবোধ, পুণ্ডরীক (অবশ্য পুণ্ডরীকের অভ্যুদয়-কাল আনুমানিক ১৫৭৬ খৃ—১৬শ শতাব্দী) রাগমালায় ও নারদ (৪র্থ) রাগনিরূপণে ভিন্ন ভিন্ন মেলের অন্তর্গত আসাবরী ও সাবেরী এই উভয় রাগের পরিচয় দিয়েছেন। (১) পুণ্ডরীক বিট্ঠল আসাবরীকে শুকভৈরবের ও সাবেরীকে নট্টনারায়ণরাগের রাগিনী বলেছেন। (২) রাগনিরূপণে সাবেরী বা সাবেরী বসন্তরাগের পুত্রবধু ও আসাবরী দীপকরাগের রাগিনী। (৩) সোমনাথ রাগবিবোধে আসাবরীকে মালবগোড়মেলের ও সাবেরীকে মল্লারী বা মল্লারিমেলের অন্তর্গত বলেছেন। যেমন,

(১) ‘আসাবরী প্রণেয়া মাছাংশা সান্তিমা সদাপূর্ণা।’

অর্থাৎ আসাবরী সম্পূর্ণজাতির রাগ, মধ্যম—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস : ‘ইয়মপি মালগোড়মলে’।

(২) ‘অস-পা ধাংশত্ৰাসগ্রহা প্রভাতে তু সাবেরী।’

অর্থাৎ সাবেরী ষড়্জ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ (ষড়্জস্বরবিহীন রাগের কল্পনাও ১৬শ-১৭শ খৃষ্টাব্দে ছিল বোঝা যায়)। ধৈবত—অংশ, ত্রাস ও গ্রহ। প্রাতঃকালে আলাপের সময় : ‘ইয়ং মল্লারিমেল-এব’।

সংগীত-পারিজ্ঞাতে পণ্ডিত অহোবল আসাবরীর পরই সাবেরীর পরিচয় দিয়েছেন, অর্থাৎ তিনি সাবেরীকে আসাবরী থেকে কিছুটা ভিন্ন বলতে চেয়েছেন। তাঁর মতে আসাবরী গৌরীমেলের (বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবমেল) অন্তর্গত। তিনি আসাবরীর লক্ষণের পরিচয় দিয়েছেন :

গৌরীমেলসমুৎপন্নরোহণে গ-নি-বজ্রিতা।

মধ্যমোদগ্রাহধাংশাত্ৰাসাবেরী ত্রাসপঞ্চমা ॥

আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বজ্রিত ও অবরোহণে সম্পূর্ণ, স্তবরাং আসাবরী ঔড়ব-সম্পূর্ণজাতির রাগ। ধৈবত—অংশ, মধ্যম—গ্রহ ও পঞ্চম—ত্রাস। দ্বিতীয় প্রহরের পরে রাগ আলাপের সময়।

সাবেরী ঔড়ব-বাড়ব : আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বজ্রিত ও অবরোহণে নিষাদ-

বজ্জিত, অর্থাৎ সা রি ম প ধ সা—সা ধ প ম গ রি সা। ধৈবত—গ্রহ, মধ্যম—
অংশ। তিনি বলেছেন,

সাবেরী তীত্রগান্ধারা ধৈবতোদগ্রাহসম্ভবা।

মধ্যমাংশা নি-হীনা চারোহণে গ-নি-বজ্জিতা ॥

অবশ্য আসাবরীর সংগে সাবেরীর রূপের এখানে কিছুটা অমিল দেখা যায়। কিন্তু তা'হলেও দু'টি রাগের মধ্যে প্রকৃতিগত কোন পার্থক্য নাই। (কোথাও 'সাবরী' আবার কোথাও 'সাবেরী' শব্দ দেখা যায়। প্রকৃতপক্ষে দু'টি এক ও অভিন্ন রাগ)।

দামোদর সংগীতদর্পণে শার্ঙ্গদেবের মতো (“তন্ভবা সাবেরী”—তন্ভবা—ককুভোদভবা) আসাবরীকে ককুভরাগ থেকে বিকশিত বলেছেন : “ককুভায়াঃ সমুৎপন্না”। তা'ছাড়া আসাবরীর প্রায় সকল লক্ষণই তিনি সাবেরীরাগের লক্ষণের মতো বলেছেন,

ককুভায়াঃ সমুৎপন্না ধাত্তা মাংশগ্রহা মতা।

পঞ্চমেনৈব রহিতা ষাড্ভবা চ নিগততে ॥

শার্ঙ্গদেব সাবেরী সম্বন্ধে বলেছেন,

তন্ভবা সাবেরী ধাত্তা গ-তারা মঙ্গ-মধ্যমা।

ম-গ্রহাংশা স্বল্প-ষড়্ভা করুণে পঞ্চমোজ্জিতা ॥

দামোদরও বলেছেন আসাবরীর অংশ ও গ্রহ—মধ্যমস্বর, পঞ্চম-বজ্জিত ষাড্ভবজ্জাতি ও ধৈবত—জ্ঞাস। সূত্রাং শার্ঙ্গদেবের 'সাবেরী' ও দামোদর-উল্লিখিত 'আসাবরী' এক ও অভিন্ন বলে মনে হয়।

ককুভ ও সাবেরী (—সাবরী তথা আসাবরী) রাগ-দু'টির মধ্যে জন্ত-জনক-সম্পর্ক থাকায় দু'টির মধ্যে বিশেষ একটি সম্বন্ধ ছিল বলা যায়। ঐতিহাসিক দৃষ্টিতে দেখা যায়, এই দু'টি রাগের মধ্যে একটি পারস্পরিক সম্বন্ধ থাকা স্বাভাবিক, কেননা দু'টি রাগই গুপ্তযুগের সংস্কৃতি ও সমাজের সংগে অবিচ্ছেদ্যভাবে জড়িত ছিল। শ্রদ্ধেয় অর্দ্রেঙ্গকুমার গংগোপাধ্যায় লিখেছেন : “সম্ভবতঃ এই প্রাচীন ককুভ-রাগিণী গুপ্তযুগের প্রসিদ্ধ গ্রামের নাম অনুসরণে অভিহিত হইয়াছে। এক গুপ্তরাজ্যর শিলালেখে 'সাধু-সংসর্গ-পুত'—ককুভা নামে খ্যাত এক গ্রামরস্ত্রের উল্লেখ পাওয়া যায় : 'খ্যাতেহস্মিন গ্রামরস্ত্রে ককুভা ইতি-জ্ঞানৈঃ সাধু-সংসর্গ-পুতৈঃ' (Vide Fleet : Gupta Inscription, No. 15, p. 67)”। এই প্রাচীন ককুভাগ্রাম নাকি বর্তমানে গোরক্ষপুর-জেলায় শালমপুর-মগৌলী পরগণায় 'কছুরী' নামে পরিচিত, আর সাবেরী বা সাবরী রাগটিও সম্ভবতঃ বিশেষভাবে গুপ্তযুগে প্রচলিত অনার্য শবরজাতির দান। শবরজাতির একটি

জাতীয় উৎসবের নাম শবরোৎসব—হুর্গাপুজার বিজ্ঞাদশমীকে উপলক্ষ্য ক'রে গীত হ'ত। শ্রীরাজেশ্বর মিত্র তাঁর 'বাংলার সংগীত' পুস্তকেও (১ম ভাগ, পৃ° ১৪) এ'কথার উল্লেখ করেছেন।

সম্ভবতঃ অহোবলের 'সংগীত-পারিজাত', সোমনাথের 'রাগবিবোধ', পুণ্ডরীকের 'রাগমালা', তুলজার 'সংগীতসারামৃতোদ্ধার' প্রভৃতি ১৭শ-১৮শ খৃষ্টাব্দের প্রামাণিক গ্রন্থ-গুলির অমুদ্রণ করেই বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে 'সাবেরী' ও 'আসাবরী' রাগ-দু'টিকে পৃথক পৃথক হিসাবে পরিচয় দেওয়া হয়েছে। বর্তমানে 'সাবেরী'-রাগ ভৈরবমেলের অন্তর্গত ঔড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ : আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত এবং অবরোহণে সংপূর্ণ, বাদী—পঞ্চম ও সংবাদী—ষড়্জ, গানের সময় প্রাতঃকাল। আরোহণ—সা রি ম প ধ সা°, অবরোহণ—সা° নি ধ প ম গ রি সা। আর আসাবরী রাগ বা

রাগিণী আসাবরীমেলের (আসাবরী বর্তমানে হিন্দুস্তানপদ্ধতিতে জনকরাগের আগনে সমাদারের সংগে সমাসীন) অন্তর্গত। সাবেরীর মতো তা' ঔড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ : আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত (সাবেরীর অমুরূপ) ও অবরোহণে সংপূর্ণ ; বাদী—ধৈবত, সংবাদী—ঋষভ (এখানেই সাবেরীর সংগে আসাবরীর ভেদ)। আসাবরীর ঋষভ তীব্র তথা শুদ্ধ (কিন্তু কোমল-ঋষভযুক্ত আসাবরীরও প্রচলন আছে)। আরোহণ—সা রি ম প ধ সা°, অবরোহণ—সা° নি ধ প ম গ রি সা। মনে হয় খৃষ্টীয় অব্দের

শেষের দিকে সাবেরী থেকে আসাবরীকে পৃথক করা হয়েছিল, অর্থাৎ শুদ্ধ ও বিকৃত স্বর ও বাদী-সংবাদীর পৃথক ব্যবহার দিয়ে তাদের আলাদা করা হয়েছিল। নচেৎ উভয় রাগের গঠন, বিকাশ ও গানের সময় প্রায় একই রকমের। পরবর্তী গুণীরা সম্ভবতঃ ঐতিহাসিক দৃষ্টিকে বেশী সম্মান দেবার প্রয়োজনীয়তা বোধ করেন নি ও তারই ফলে পূর্বরূপ ও পররূপের মধ্যে যোগসম্বন্ধ ছিন্ন হ'তে বাধা হয়েছে।

এক্কে সাবেরী ও আসাবরীর চিত্ররূপ নিয়ে আলোচনা করলে দেখা যায় যে, উভয়ের প্রকৃতি ও বর্ণনা প্রায় এক রকমের। (১) সাবেরী রাগ বা রাগিণীর হ'পাশে—তাল-তমাল (চন্দন ?) বৃক্ষশ্রেণী, উভয় দিকে বৃক্ষকে বেষ্টন ক'রে সর্প ফণা ধরে আছে, সাবেরী বা সাবরী তার স্বর-মাধুর্যের দ্বারা সর্পগণকে মন্ত্রমুগ্ধ ক'রে রেখেছে। (২) আসাবরীর চিত্রের বর্ণনা এবং পরিবেশও তাই। আসাবরী একটি পাহাড়ের পাশে বসে বাঁশী (ভেণু) বাজাচ্ছে, পেছনে তমালবৃক্ষ (চন্দন ?), সামনে সর্পকুল ফণা বিস্তার ক'রে সেই বাঁশীর স্বরে আকৃষ্ট হ'য়ে মন্ত্রমুগ্ধ। সর্পকুলের মেলা উভয় রাগ বা রাগিণীর চিত্রেই দেখা যায়।

চিত্ররূপ ধ্যান-বর্ণনার সংগে পরিপূর্ণভাবে মেলে না, কারণ বর্ণনায় বৈচিত্র্য আছে। দামোদর আসাবরীর রূপ বর্ণনা করেছেন,

শ্রীখণ্ডশৈলশিখরে শিখিপুচ্ছবদ্রা,

যাতংগমৌক্তিকমনোহরহারবল্লী ।

আকৃষ্ট চন্দনতরোরুগং বহন্তী

সাসাবরী বলয়মুজ্জলনীলকাস্তিঃ ॥

মলয়পর্বতের শিখরে আসাবরী উপবিষ্টা, পরিধানে শিখিপুচ্ছ-নির্মিত পরিচ্ছদ বা বস্ত্র, গজমুক্তার মালা পরিহিতা, চন্দনবৃক্ষ থেকে সর্প গ্রহণ ক'রে গাত্রে অলংকার (কংকন) করেছেন। তাঁর নীলোজ্জল কাস্তি অতীব স্তম্ভদর্শনা।

পণ্ডিত অহোবল আসাবরীর রূপ বর্ণনা করেছেন,

চলকদলীদলমোলির্মলঘাচলগা কলরূপমুরলিঃ ।

আসাবরী সুরূপা বর্হালী শালিনী নীলা ॥

সংগীততরংগে আসাবরীর বর্ণনা আরো উজ্জল ও সচল :

শ্রামলবরণ কোমলাঙ্গী আসাবরী ।

কপূর-চর্চিত অংগ—ভূববস্ত্র পরি ॥

পদে-করে-কণ্ঠে-কর্ণে ভূজংগ-ভূষণ ।

চূড়াবান্ধা চিকুর—মস্তকে স্তম্ভোভন ॥

এই মত বেশ করি শ্রীরাগ-প্রেমসী ।

জলস্থিত পর্বত উপরে আছে বসি ॥

সাবেরী রাগ বা রাগিণীর ধ্যান নির্দিষ্টভাবে পাওয়া যায় না। কিন্তু তার রূপ অনেকটা আসাবরীর মতো।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুযায়ী আসাবরীর রূপের পরিচয় সংক্ষেপে কিছু আগেই দেওয়া হয়েছে। আসাবরী-রাগিণী আসাবরীমেলের অন্তর্গত। ধৈবত ও নিষাদ বিকৃত তথা কোমল। বাঙলাদেশে ও বিশেষভাবে বিষ্ণুপুর-ঘরে আসাবরীতে কোমল-ঋষভের ব্যবহার হয়। বাদী—ধৈবত ও সংবাদী—গান্ধার। আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত এবং অবরোহণে সংপূর্ণ, স্ততরাং ঔড়ব-সংপূর্ণজাতির উত্তরাংগবাদী রাগ। সংগীতদর্পণের মতে দেশী, গান্ধারী, তোড়ী, এবং তরংগকারের মতে ভৈরব, কেদারী বা কেদারা, গৌরী, সিন্দুড়া, গান্ধারী, দেবগিরি, ধানত্রী ও কানাড়ার সংমিশ্রণে সৃষ্টি।

আরোহণ—সা রি মপ, ধ, সা°,

অবরোহণ—সা° নি ধ প, ম গ রি সা

পকড়— রি ম প, নি ধ প।

॥ বিস্তার ॥

I সা রিম প, প ধ প, ধম পধপম, গ রিসা। সা রিম প, প ধ প, নি ধ প, সা° নি ধ প, মপধমপগ রি সা, রিম প, প ধ প। মম প, ধ ধ প, নি ধ প ধ গ রি, মপ ধ ধ প, মপ ধ গ, রি মপ ধ মপ, গ রি, পগরি সা।

II মপ ধ ধ সা°, সা° ধ সা°, ম° রি°গ° রি° সা°, নি ধ প, ধমপ সা°, রি°সা° নি ধ নি ধ প, মপ গ, মপনি ধ প, সা°, নি ধ মপধ মপ গ রি সা, রি ম প সা° ধ প, মপ গ, রি সা।

কোমল-ঋতযুক্ত বিষ্ণুপুর-ঘরের আসাবরীর নিদর্শন (‘সংগীতমঞ্জরী’ থেকে) :

I	+	রি	ম	৩	প	ধ	৪	রি	সা°	নি	১	নি	ধ	প	I
		হু	ন্দ												
	+	পধ	পনি	৩	নি	ধ	প	ম°	গ	১	গ	রি	সা	I	
		কা°	°°												
	+	সা	রি	৩	নি	সা	প	ম°	গ	১	গ	রি	সা	I	
		মা	°												

—প্রভৃতি

॥ বাণী ॥ হৃদয় যুগনয়নী কামিনী ঋত মানত পতি সংগ।—প্রভৃতি



॥ मेघराग ॥

(क) मल्लार, (ख) देशकार, (ग) झुपाली,
(घ) गुर्जरौ, (ङ) टंकी

অষ্টাদশ পরিচ্ছেদ

৬ ॥ মেঘরাগ

‘মেঘ’ হুম্মন্নতে জনকরাগ। অগ্ৰাণ্ড মতে মেঘকে জগ্ৰাগশ্ৰেণীর অন্তর্ভুক্ত করা হয়েছে। খৃষ্টীয় অব্দের গোড়ার দিকে কোন সংগীতগ্রন্থেই মেঘরাগের উল্লেখ পাওয়া যায় না। নাট্যশাস্ত্র, দত্তিলম্ প্রভৃতি সংগীতশাস্ত্রের তো পরের কথা, মতংগ ও বৃহদেনীতে (৫ম-৭ম খৃঃ) মেঘরাগের উল্লেখ করেন নি। মেঘরাগ সম্বন্ধে বৃহদেনীতে উদ্ধৃত প্রাচীন প্রমাণবাক্য হিসাবে কণ্ঠপ, ষাষ্টিক, শাদুল, কোহল, দুর্গাশক্তি প্রভৃতির উক্তিও পাওয়া যায় না। বরং সেদিক থেকে মেঘরাগের চেয়ে হিন্দোল, পঞ্চম (হর্মাণপঞ্চম, মালবপঞ্চম, ভিন্নপঞ্চম, গান্ধারপঞ্চম, গোড়পঞ্চম প্রভৃতি), মালবকৈশিক, সৈন্ধবী, ককুভ, আভীরী, ত্রাবণী বা ত্রিবেণী, গুর্জরী, কাম্বোজ, সৌরাষ্ট্রী, সৈন্ধবী প্রভৃতি রাগ (দেশজাত দেশীরাগ) মেঘরাগের অপেক্ষা প্রাচীন। তা’ছাড়া শুদ্ধ ও বিকৃত জাতিরাগের কথা ছেড়ে দিলে মতংগ গ্রামরাগের কোলিণ্যযুক্ত অভিজাত দেশী প্রধান আটটি রাগের নামোল্লেখ করেছেন :

টকুরাগশ্চ সৌবীরস্তথা মালবপঞ্চমঃ ।

ষাড়বো বোট্টুরাগশ্চ তথা হিন্দোলকঃ পরঃ ॥

টককৈশিক ইতু্যক্তস্তথা মালবকৈশিকঃ ।

এতে রাগাঃ সমাখ্যাতা নামতো মুনিপুংগবৈঃ ॥

টক্ক, সৌবীর, মালবপঞ্চম, ষাড়ব, বোট্ট, হিন্দোল, টক্ককৈশিক ও মালবকৈশিক এই আটটি রাগ। টক্ক সিদ্ধনদের তীরবর্তী টক্কজাতির দান। সৌবীরক বা সৌবীররাগও সিদ্ধনেশের পাশাপাশি (‘সিদ্ধু—সৌবীর’) সৌবীরজাতির দান। ষাড়বরাগের পরিচয় আমরা খৃষ্টীয় ১ম অব্দের নারদীশিক্ষায় পাই। বোট্টুরাগ তিব্বতাদি ভোট তথা ভুটিয়াদেশের আদিম-ম্বর থেকে গ্রহণ করা ও পরে দশলক্ষণে পরিপুষ্ট হ’য়ে তা’ ‘রাগ’-এর কোলিত্ত লাভ করেছিল। এ’সব বিষয়ে অবশ্য আগেও এ’গ্রন্থে দু’একবার আলোচিত হয়েছে।

বৃহদেনীর পর খৃষ্টীয় ৭ম-৯ম কিংবা ৯ম-১১শ অব্দের প্রামাণিক গ্রন্থ সংগীত-সময়সারেও ‘মেঘ’-রাগের উল্লেখ বা পরিচয় নাই, বরং উপাংগশ্ৰেণীর গান্ধার-বর্জিত ষাড়বজাতির রাগ হিসাবে ‘মল্লারি’ বা ‘মল্লার’-রাগের নাম পাওয়া যায় : “মল্লারী

গ-হীন:। ভল্লাতি রি-হীন:” অথবা “ছায়ানট্টা চ মল্হারী ভলাতশ্চৈব ভৈরবী, * * উপাংগানীতি কোবিদে:”। মল্লারি বা মল্লাররাগ রামক্ৰী, খম্বাবতী ও ভৈরবীর সমগোষ্ঠীভুক্ত ষাড়বজ্রাতির দেশজাত দেশী রাগ। সূতরাং পরবর্তী যুগে জনকরাগ হিসাবে ‘মেঘ’ (‘রাগরাজ:’) শ্রেষ্ঠত্বের ঐশ্বর্য ও সমাদরের আসন লাভ করলেও ১ম থেকে ১১শ খৃষ্টাব্দ পর্যন্ত সময়ের মধ্যে তার সংপূর্ণ অদর্শন লক্ষ্য করা যায়। সে’দিক থেকে বরং সংগীতশাস্ত্রে ‘মল্লার’-এর উল্লেখ মেঘরাগ অপেক্ষা প্রাচীন।

খৃষ্টপূর্ব ৩য়-২য় শতকে রচিত জাতকমালার মধ্যে ৭৫নং মংস্জাতকে ভগবান বুদ্ধ ও আনন্দাদি শিষ্যদের সংগে সম্পর্কিত ‘মেঘগীতি’-র উল্লেখ পাওয়া যায়।^১ ‘পদ’ বলতে যেমন সাধারণত: ‘পদগীতি’ বোঝায়, ‘গীতি’ বলে তখন (খৃষ্টীয় অষ্টমের গোড়ার দিকেও) তেমনি ‘রাগগীতি’ বোঝাত। মতংগ, পার্শ্বদেব, শাঙ্গদেব প্রভৃতি সংগীতশাস্ত্রীরা গোড়ী, সাধারণী প্রভৃতি গীতির সম্পর্কিত দেশীরাগগুলির বিবরণ দিয়েছেন। তা’ছাড়া খৃষ্টীয় ২য় অর্ধে রচিত ভরতের নাট্যশাস্ত্রে বর্ণিত ‘জাতিগান’ জাতিরাগ নামে পরিচিত ছিল। কাজেই মংস্জাতকে বর্ণিত মেঘের তথা মেঘবর্ষণের উদ্দেশ্যে গীত ‘মেঘগীতি’-কে ‘মেঘরাগ’ ব’লে পরিচয় দিলে হয়তো ভুল হয় না।

কিন্তু ইতিহাসের পরিপ্রেক্ষিতে বিচার করলে দেখা যায়, মংস্জাতকে উল্লিখিত (খৃষ্টপূর্বাব্দের) ‘মেঘগীতি’ ঠিক অভিজাত দেশী মেঘরাগ নয়, কেননা গীতি বা গান ‘রাগ’ হিসাবে পরিচিত হ’লেও বৌদ্ধজাতকে বর্ণিত মেঘগীতি মেঘের তথা বারিবর্ষণের উদ্দেশ্যেই গীত ‘গান’ মাত্র ছিল, তাই তাকে নির্দিষ্ট ‘রাগ’ হিসাবে গণ্য করা যায় কিনা বিচারের বিষয়। তা’ছাড়া ‘রাগ’-শব্দটির ‘মনোরঞ্জন করা’-রূপ সার্থকতা খৃষ্টপূর্বাব্দ ভারতে বর্তমান থাকলেও (রামায়ণে বর্ণিত কুশী-লবের ‘শ্রোতৃচিন্তমনোহরম্’ রামায়ণগান : বাল্মিকী-রচিত রামায়ণ, ১ ভাগ ও ৪র্থ অধ্যায় দ্রষ্টব্য) তা’ ঠিক আভিধানিক ও ব্যাকরণগত অর্থ নিয়ে বর্তমান ছিল না—যার জন্য খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অষ্টমের গুণী মতংগ নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের ওপর অভিযোগ ক’রে বলেছিলেন : “যন্মোক্তং ভরতাদিভিঃ”। অবশ্য রামায়ণে সাতটি শুদ্ধ-জাতিগানের ও নাট্যশাস্ত্রে শুদ্ধ ও বিকৃত আঠারটি জাতি বা জাতিরাগগানের উল্লেখ আছে, কিন্তু ‘গান’ বা ‘গীতি’-শব্দে তখন ‘রাগ’ বোঝালেও হ্রস্পষ্টভাবে আভিধানিক অর্থের সার্থকতা নিয়ে ‘রাগ’-শব্দটির প্রচলন খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অষ্টমের আগে হয়নি, কাজেই খৃষ্টপূর্বাব্দের ‘মেঘগীতি’ শব্দটি ঠিক মেঘরাগের প্রকাশক নয় মনে করা যেতে পারে। সূতরাং নাট্যশাস্ত্রে, দত্তিলমে, বৃহদ্রশীতে ও

১। বিকৃত বিবরণের জন্য (১) ‘বিদ্যবাণী’ (শ্রীরামকৃষ্ণ বেদান্ত মঠ-পরিচালিত), শারদীয়া সংখ্যা, ১৩৫৭, পৃ’ ১০ এবং প্রজ্ঞানান্দের ‘সংগীত ও সংস্কৃতি’, ২য় ভাগ (১৯৫৬), পৃ’ ১৭৩—১৭৬ দ্রষ্টব্য।

সংগীতসময়সারে ‘মেঘ’-রাগের উল্লেখ না থাকায় ও সংগীতসময়সারে মল্লারী ও মল্হারী রাগের পরিচয় থাকায় মেঘকে মল্লারেরও কনিষ্ঠ ও পরবর্তী রাগ হিসাবে গ্রহণ করায় অসংগতি নাই।

‘নাট্যালোচন’-গ্রন্থের নির্দিষ্ট সময় নির্ধারিত না হ’লেও তাকে সংগীতসময়সারের সমসাময়িক অথবা কিছু পরবর্তীকালের গ্রন্থ হিসাবে গ্রহণ করা যেতে পারে। নাট্যালোচনে (আত্মমানিক রচনার সময় দেওয়া আছে ৮৫০—১০০০ খৃ) সন্ধিরাগশ্রেণীর পর্ষায়ে মল্লারের উল্লেখ আছে, কিন্তু মেঘের কোন ইংগিত নাই।

সংগীত-মকরন্দে মল্লারের সংগে সংগে মেঘরাগেরও পরিচয় পাওয়া যায়। রাগ-পরিচয়ের প্রথম পর্ষায়ে সংগীত-মকরন্দে আছে,

ভূপালো ভৈরবৈশ্ব শ্রীরাগঃ পটমল্লারী।

* * * *

বেলাবেলী মল্হারী বহলী ভূপঘোষিতঃ।

পুনরায় রাগ-পরিচয়ের দ্বিতীয় পর্ষায়ে আছে,

শ্রীরাগোহপি বসন্তশ্চ ভৈরবঃ পঞ্চমস্তথা।

মেঘরাগস্ত বিজ্ঞেয়ো নাটনারায়ণশ্চ বট্।

* * * *

ত্রিবেণী মেঘরঞ্জী চ নাটনারায়ণশ্চ চ।

লক্ষ্য করা যায়, নারদ (২য়) সংগীত-মকরন্দে রাগ-বর্ণনার দ্বিতীয় পর্ষায়ে ‘মেঘ’-রাগের উল্লেখ ছাড়া আর কোথাও (সংপূর্ণাদি জাতি, পুরুষাদি লিংগ, রাগের সময়-নির্ধারণ প্রভৃতি ব্যাপারে) এর উল্লেখ করেন নি। বরং মেঘরঞ্জীর নাম দু’বার ছাড়া তিনি মল্হার বা মল্লার-রাগের নাম নির্দিষ্টভাবে উল্লেখ করেছেন। এ’জন্ত ও নানা কারণে তাই ‘নারদ’ নামাঙ্কিত লেখক রচিত ‘সংগীত-মকরন্দ’-গ্রন্থটিকে খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীরও পরবর্তী কালে সংকলিত ব’লে মনে হয়। এ’কথা পূর্বেও উল্লেখ করেছি। যাই হোক সংগীত-মকরন্দে একবার মাত্র মেঘরাগের উল্লেখ থাকলেও তার স্বররূপ বা নির্দিষ্ট গঠনের কোন পরিচয় পাওয়া যায় না।

সুতরাং মোটামুটিভাবে জানা যায় যে, ভারতীয় সংগীত-সমাজে মেঘরাগের আবির্ভাব ঘটে খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীর আগে নয় এবং ঠিক সেই সময়েই মল্লার (বা মল্লারী)-রাগের প্রাধান্য কিংবা অপ্রাধান্য বিচার ক’রে কখনো মল্লারকে জনকরাগের ও কখনো জন্তরাগের ও এমনকি তাকে মেঘরাগেরও অংগরাগ হিসাবে গণ্য করা হয়েছে। মন্মটাচার্য খৃষ্টীয় ১১শ-১২শ শতাব্দীর শুলী। তাঁর সংগীতরত্নমালায় মেঘমল্লারের (?) জন্তরাগ বা রাগিনী-রূপে মল্লারী তথা মল্লারের উল্লেখ পাওয়া যায়। আত্মমানিক ১২শ

পৃষ্ঠাঙ্কের শাস্ত্রী সোমেশ্বরদেব মানসোজ্জ্বল মেঘরাগকে জনকরাগ হিসাবে গণ্য ক'রে মল্লারীকে তার জন্তরাগ বলেছেন। সংগীত-রত্নাকরে (১৩শ খৃঃ) শাস্ত্রদেব মল্লারের রূপভেদ হিসাবে মল্লারী ও মল্লহার এবং শুদ্ধভৈরব, সোম প্রভৃতির সংগে মেঘরাগের পরিচয় দিয়েছেন। সংগীত-রত্নাকরে মল্লারী মল্লহারাগ থেকে রূপে ও বিকাশে কিছুটা ভিন্ন। সংগীত-পারিজাতোও এ'কথা স্বীকার করা হয়েছে। কিন্তু শাস্ত্রদেব মল্লারের এই দু'টি রূপকে 'আন্ধালী'-রাগের জন্তরাগ বলেছেন ও মেঘরাগের সংগে তাকে সম্পর্কিত করেন নি। তিনি পৃথকভাবে মেঘরাগের উল্লেখ ক'রে বলেছেন,

ষড়্জৈ ধৈবতিকোদভূতঃ ষড়্জ-তার সমস্বরঃ ।

মেঘরাগো মল্লহীনো গ্রহাংশতাসধৈবতঃ ॥

মেঘরাগ ষড়্জগ্রাম থেকে বিকাশ লাভ করেছে, অর্থাৎ ষড়্জগ্রামের অন্তর্গত। মেঘরাগের পরিধি বা বিস্তৃতি কিন্তু অধিক নয়, কেননা বিশেষভাবে মধ্য-সপ্তকেই এর লীলায়িত গতি। এর ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও জ্ঞাস।

শারংগধরপদ্ধতিতে উক্ত রাগার্গবে মেঘরাগকে মল্লারের জন্তরাগ বলা হয়েছে, হুতরাং মেঘ সেখানে 'রাগ' নয়—রাগিণী। পঞ্চমসারসংহিতায় মেঘরাগের উল্লেখ নাই, মল্লার তার বিলাবল, পূরবী, কানাড়া প্রভৃতি জন্তরাগগুলিকে নিয়ে জনকরাগের আসনে অধিষ্ঠিত। পণ্ডিত রামামতা সোমরাগের পরিচয় দিয়েছেন, কিন্তু মেঘরাগের কোন উল্লেখ করেন নি, বরং মেঘের পরিবর্তে মল্লারী তথা মল্লার প্রাতঃকালের রাগ হিসাবে স্বরমেলকলানিধিতে স্থান পেয়েছে। পুণ্ডরীক বিট্টলও তাঁর 'রাগমালা'-গ্রন্থে মেঘের পরিবর্তে মল্লারের পরিচয় দিয়েছেন।

পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজাতে : "সৈন্ধবী মেঘরাগশ্চ মল্লারী পঞ্চমস্তথা" (৩৫২ শ্লোক)—মেঘরাগ ও মল্লারী বা মল্লার রাগ-দু'টিকে পৃথকভাবে উল্লেখ ক'রেও 'বর্ষাকালে মল্লাররাগ গান করা হয় ও সে'জন্ত মল্লারকে 'মেঘ' নামেও অভিহিত করা হয়' এ'ধরণের মন্তব্য করেছেন। মোটকথা অহোবলের মতে মেঘ ও মল্লার এক ও অভিন্ন রাগ, অথবা মেঘমল্লারই মেঘ ও মল্লারের অপর নাম। অহোবল বলেছেন,

ষড়্জাদিমূর্ছনোপেতঃ ষড়্জজয়সমম্বিতঃ ।

গ-নি-হীনোহপি মল্লারো বর্ষাস্থ স্বধাদায়কঃ ॥

যতো বর্ষাস্থ গেয়োহয়ং মেঘ ইত্যপি কীর্তিতঃ ।

অকালরাগগানেন জাতদোষঃ হরতায়ম্ ॥

ষড়্জাদিমূর্ছনা বলতে ষড়্জগ্রামের প্রথমমূর্ছনা উত্তরমজ্জা—'সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা' এই স্বর-সম্পর্কের দ্বারা মল্লার অথবা মেঘমল্লার (অহোবলের মতে)

নিয়ন্ত্রিত। গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত, সূতরাং ঔড়ব-ঔড়বজাতি—সা রি ম প ধ সা—সা°
ধ প ম রি সা। রাগ তিনটি সপ্তকে লীলায়িত। বর্ষাকালে গান করা হয় ব'লে মল্লারকে
'মেঘরাগ' নামেও অভিহিত করা হয়। কিন্তু অহোবলের এই মন্তব্য কতটুকু যুক্তিসংগত
তা' বিচারের বিষয়। যে'হেতু বর্ষাকালে গাওয়া হয় সে'হেতু মল্লারই 'মেঘরাগ' নামে
অভিহিত এই যুক্তি খুব সূদৃঢ় নয়। প্রচলিত মতবাদ হ'ল : নির্দিষ্ট সময়ের রাগকে
অসময়ে গান করার জন্ত যে প্রত্যাবায় হয়, গুর্জরীরাগ নাকি সেই প্রত্যাবায় নষ্ট করে ও
সে'জন্ত গুর্জরীকে প্রায়শ্চিত্তরাগ বা রাগিনী বলা হয়, আর মল্লার বা মেঘমল্লারও নাকি
সেই গুণে ভূষিত।

পণ্ডিত সোমনাথও রাগবিবোধে মল্লার থেকে মেঘরাগের পৃথক অস্তিত্বের কথা উল্লেখ
করেন নি। মল্লার বা মল্লারির ধ্যান-বর্ণনার প্রসঙ্গে তিনি বলেছেন সাধারণভাবে মল্লারি
বা মল্লারই মেঘরাগ নামে কথিত : “মেঘরাগনামায়ং লোকে” (—রাগবিবোধ, আড্ডেয়ার
সংস্করণ, পৃ° ২১৫)। আড়ানারাগের ধ্যান-বর্ণনার সময় নির্দিষ্টভাবে তিনি পুনরায়
মেঘরাগের উল্লেখ করেছেন দেখা যায় : “অয়ং মেঘরাগস্ত কৰ্ণাটস্ত চ মিত্রম্”। অবশ্য
এখানেও মেঘরাগ বলতে মল্লার বা মেঘমল্লার বুঝতে হবে। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজী
অহোবল ও সোমনাথের মতকেই বিশেষভাবে গ্রহণ করেছিলেন ব'লে মনে হয়।
কিন্তু সকল শাস্ত্রকার এই সিদ্ধান্ত গ্রহণ করেন নি, তাঁরা মেঘ ও মল্লারের পৃথক রূপ ও
বিকাশই স্বীকার করেছেন।

রাগতরংগীকার লোচনের অভিমতকে অনেকে অহোবল ও সোমনাথের
পরিপোষক ব'লে ব্যাখ্যা করেন ও তাঁদের মতে লোচনের মেঘ-সংস্থানের (যেল) অন্তর্গত
রাগ 'মেঘমল্লার'। শ্রদ্ধেয় পণ্ডিত ভাতখণ্ডেজী এ'ধরণের অভিমতই পোষণ করেন।
তিনি তাঁর সুবিখ্যাত *A Comparative Study of some of the Leading Music Systems*-গ্রন্থে রাগতরংগীকার আলোচনা-প্রসঙ্গে মেঘ-সংস্থানের জন্তরাগ
হিসাবে 'মেঘমল্লার'-এর নাম উল্লেখ করেছেন (পৃ° ২১)। কিন্তু দ্বারভাঙা (দ্বারবংগ)
সংস্করণে যে পাঠ পাওয়া যায় তাতে 'মেঘ' ও 'মল্লার'—এ'ছ'টি পৃথক রাগকে মেঘ-
সংস্থানের অন্তর্গত দেখা যায়। এই সংস্করণের পাঠ হ'ল : “মেঘরাগস্ত সংস্থানে মেঘো
মল্লার এব চ”। সংস্কৃত পাঠের অর্থ সুস্পষ্ট ব'লেই মনে করি, কেননা বিভক্তিয়ুক্ত
'মেঘো মল্লার এব চ' শব্দগুলি মেঘ এবং মল্লার এই অর্থই নিঃসন্দেহে প্রকাশ করে,
পরন্তু 'মেঘমল্লার' এই অদ্বৈতবোধক (compound) শব্দ প্রকাশ করে না। তা'ছাড়া
লোচন-কবির একান্ত অনুগত হৃদয়নারায়ণদেব তাঁর 'হৃদয়কৌতুক'-গ্রন্থেও মেঘ ও
মল্লারকে পৃথক পৃথক রাগ হিসাবে মেঘ-সংস্থানের জন্তরাগ বলেছেন। হৃদয়-
নারায়ণদেব তাঁর প্রসিদ্ধ 'হৃদয়প্রকাশ'-গ্রন্থে শুদ্ধ ও বিকৃত স্বরের মাধ্যমে এগারটি যেল

(এই গ্রন্থে তিনি সংস্থানের পরিবর্তে ‘মেল’-শব্দ ব্যবহার করেছেন) ও মেলের অন্তর্গত জ্ঞরাগের পরিচয় দিয়েছেন ও এই পরিচয় দেবার সময় তিনি তিনটি বিকৃত স্বরযুক্ত ৭ম মেলে জ্ঞরাগ হিসাবে নাট, দেবগিরি প্রভৃতির সংগে পৃথক পৃথকভাবে মেঘ, গৌড়-মল্লার ও মল্লারের নামোল্লেখ করেছেন। সুতরাং একথা ঠিক যে, হৃদয়নারায়ণদেবের পথপ্রদর্শক পণ্ডিত লোচন অবশ্যই মেঘ-সংস্থানের অন্তর্গত মেঘ ও মল্লারকে (“মেঘো মল্লার এব চ”) এক ও অভিন্ন রাগ বলে স্বীকার করেন নি, বরং উভয়কে তিনি ভিন্ন রাগই বলেছেন। পুনরায় রাগতরংগিণীর সূচনায় হুম্মমতের আলোচনার সময়ও যখন মেঘরাগের জ্ঞরাগ হিসাবে তিনি মল্লারের নামোল্লেখ করেছেন (“অথ মেঘরাগ-রাগিণ্যঃ। মল্লারী দেশিকা চৈব * * * বারিদন্তবরস্বিনঃ ॥ তত্র প্রথমা মলারী যথা ॥”), সেখানেও মেঘ ও মল্লার একই রাগ বা রাগিণী এ’ধরণের কোন মন্তব্য করেন নি। যাইহোক পণ্ডিত লোচন মেঘ-সংস্থানের তথা মেলরাগ মেঘের পরিচয় দিয়ে বলেছেন (দ্বারবংগ সংস্করণ, পৃ° ১২২) : “গাঙ্কারো মধ্যমস্ত্র শ্রুতিদ্বয়ং গুল্লাতি, মধ্যমশ্চ ষড়্জস্ত্র শ্রুতিদ্বয়ং গুল্লাতি, মধ্যমঃ শুকোভবতি, তদা মেঘরাগস্ত্র সংস্থানং ভবতীত্যর্থঃ ॥ ইতি মেঘ-সংস্থানম্ ॥”^২ অর্থাৎ গাঙ্কার যদি মধ্যমস্বরের দু’টি শ্রুতি নিয়ে চারশ্রুতিসম্পন্ন হয়, আবার মধ্যম পঞ্চমের দু’টি শ্রুতিকে নিয়ে যদি চারশ্রুতিযুক্তই থাকে, আর নিষাদ যদি ষড়্জের দু’টি শ্রুতি নিয়ে চারশ্রুতিসম্পন্ন হয় ও মধ্যম শুদ্ধ-মধ্যম হিসাবে ব্যবহৃত হয় তবেই ‘মেঘ-সংস্থান’ রূপায়িত হয়। ধৈবতের উল্লেখ না থাকায় মেলরাগ মেঘে ধৈবত-বর্জিত বুঝতে হবে ও তার স্বররূপ হয় ষাড়ব-ষাড়বজাতির অন্তর্গত।^৩

২। অঙ্কের পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী, *A Comparative Study of some of the Leading Music Systems* গ্রন্থে (পৃ° ১০) তরংগিণীর অপর কোন সংস্করণ (সম্ভবতঃ বোম্বে সংস্করণ) থেকে পাঠ দিয়েছেন,

ধ-নিষাদৌ চ শাউ’গস্ত্র কর্ণাটস্ত্র গ-মৌ যদি।

ভবেতাং রাগরাজস্তৌ মেঘরাগঃ প্রজায়তে ॥

৩। পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী মেঘের রূপ সম্বন্ধে বলেছেন : “In the Megha Thāta the *dhaivata* and *niṣāda* will be those of Sāraṅga and the *gāndhāra* and *madhyama* will be the same as used in the Karpāta Thāta.

“Observation :—The retention of *dhaivata* and *niṣāda* of Sāraṅga merely means that both *niṣādas* have to be used in the Megha Scale. The ‘ga’ and ‘ma’ of Karpāta would mean *tivratara* ‘ga’ and *śuddha* ‘ma’ practically. In the Sāraṅga Thāta there were two *madhyamas* (*tivra* and *komal*), but no *gāndhāra*. The *ati-tivratama* ‘ga’ was only another name for *śuddha* ‘ma’. The difference, therefore, between the Megha and Sāraṅga Scales will

পণ্ডিত দামোদরের সংগীতদর্পণে মেঘ ও মল্লারকে পৃথক পৃথক রাগ এবং মল্লার মেঘরাগের জন্তরাগ বা রাগিণী বলেছেন। মেঘরাগের পরিচয় দিয়ে দামোদর বলেছেন,

মেঘঃ পূর্ণো ধ-ঞয়ঃ শ্রাহুস্তরায়তমূর্ছনঃ ।

বিকৃতো ধৈবতো জ্যেয়ঃ শৃংগাররসপূরকঃ ॥

মেঘ সংপূর্ণজাতির রাগ। ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। উত্তরাষতামূর্ছনা দ্বারা নিয়মিত। উত্তরাষতামূর্ছনা—ধু নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধু। ধৈবত বিকৃত ও শৃংগাররসে লীলায়িত ক’রে রাগরূপের বিকাশ-সাধন করতে হয়। দামোদর মেঘরাগের ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

নীলোৎপলাভ-বপুর্নিদ্দুসমানচৈলঃ

পীতাম্বরভূষিতচাতকঘাচমানঃ ।

পীযুষমন্দহাসিতো ঘনমধ্যবর্তী

বীরেষু রাজতি যুবা কিল মেঘরাগঃ ॥

নীলপদ্মের মতো মেঘরাগের দেহের কান্তি। চন্দ্রের মতো উজ্জ্বল ও শাস্ত মুখ, পীতরঙের বস্ত্র পরিহিত, সর্বশরীর জলভারাক্রান্ত বলে তৃষ্ণাতুর চাতকের দল সতৃষ্ণ নয়নে তাঁর কাছে জল ভিক্ষা করে। তাঁর শ্বিতহাস্তে যে অমৃতধারা ক্ষরিত হচ্ছে। তিনি মেঘলোকবিহারী প্রবলপরাক্রান্ত বীর ও তাঁর তরুণ যুবা-বয়স। তিনি যেন শৃংগাররসের জীবন্ত মূর্তি।

রাধামোহন সেন সংগীতরংগে মেঘের রূপ ও প্রকৃতি বর্ণনা করেছেন,

মেঘরাগ—অতি বীর্ঘবস্ত্র ও শ্রাম-অংগ।

ব্রহ্মার মস্তকে ঞয়—রূপেতে অনঙ্গ ॥

জটাজুট জড়াইয়া উষ্ণীষ-বন্ধন।

খরতর করবাল করেছে ধারণ ॥

be clearly seen. Our modern *Suddha* ‘dha’ of the Kāphi Thāta does not appear in the Megha Scale” (vide *A Comparative Study of Some of the Leading Music System*, p. 19)। অবশ্য এ’ব্যাখ্যাটি তিনি রাগতরংগিণীর ভিন্ন পাঠ পূর্বোক্ত “ধ-নিবাদো চ শারংগত” প্রকৃতি শ্লোককে অবলম্বন ক’রে দিয়েছেন। লোচনের ১২টি সংহাসের বর্তমান হিন্দুস্তানীশঙ্কতি অস্থায়ী রূপের বর্ণনা-এসঙ্গেও মেঘরাগের গঠনের পরিচয় দিয়েছেন—সা রি গ ম (তীব্র) প নি (কোমল) সা।

প্রেমরস-ভাণ্ডারের গ্রহরী রসিয়া ।

প্রাস্তরের মধ্যস্থলে আছেন বসিয়া ॥

দাঁড়িয়া নায়িকাগণ সম্মুখে আসিয়া ।

কহিছেন প্রেমের কথা হাসিয়া হাসিয়া ॥

শালঙ্ক বর্ণের মধ্যে সম্পূর্ণ-জাতি ।

শরীরেতে শোভে মল্লারের রূপ-ভাতি ॥

অবশ্য মেঘরাগের ধ্যানরূপ ও চিত্ররূপের মধ্যে কিছু কিছু বর্ণনা-ভেদ আছে, কিন্তু তা'-হলেও উভয়ের মূলরূপের (basic form) মধ্যে কোন বৈলক্ষণ্য হয়নি। বর্ষার আকাশ, মেঘমালা, বিদ্যুৎ, বারিধারা, শৈত্য ও তার সরসতা, প্রিয়জন-বিরহের ভাব অথচ শাস্ত ও সংযত পরিবেশ, প্রবল বর্ষাসিক্ত ও ধূলিকণালিপ্ত ঝঞ্ঝা প্রভৃতিকে কল্পনা ক'রে তাদেরই প্রত্যেক হিসাবে মেঘরাগের রূপ স্বররাজ্যে রচনা করা হয়েছে। প্রকৃতিকে অনুসরণ ক'রেই স্বরশিল্পী প্রকৃতির মর্ম-রহস্যের উদ্ঘাটন করতে সচেষ্ট। মেঘের স্বরসজ্জায় ও স্বর থেকে স্বরাস্তরে গতির মধ্যে উপরি-উক্ত ঘনঘটাচ্ছন্ন বর্ষা-বাদলের রুদ্রমূর্তি ও সংগে সংগে তার কোমল-করণ প্রশান্তির রূপকে ফুটিয়ে তোলাতেই সাধক-শিল্পীর সাধনার সার্থকতা দেখা যায়। বর্ষার রুদ্রমূর্তির মধ্যে তার প্রশান্ত পরিবেশের বর্ণনাতে মেঘরাগের গান মুগ্ধরিত। সাধক তানসেন মেঘকে বর্ষাপ্রকৃতিরই প্রতিকৃতি বলে বর্ণনা করেছেন,

প্রবল দল মেঘ বুঝ বুঝ যা ভূম পব,

উমড ঘনঘোর ঝড়ি ইন্দ্র লাগো।

বরষত মুষলধার হোত পহর চার,

কৃষ্ণগিরিধর গোকুলোকো বচাগো ॥

বুঁদন ধরণীর সবহিকী রক্ষা কর,

পশু পংখী জল থল অতি স্থখ পাগো।—প্রভৃতি

স্বন্দর্শী তানসেন তাণ্ডব-মূর্তি বর্ষা-প্রকৃতির বর্ণনার মধ্যে তার আস্তর সূক্ষ্মা ও রহস্যকে উদ্ঘাটিত করেছেন শ্রীকৃষ্ণের গোবর্দ্ধন-ধারণের লীলাকে সম্পর্কিত ক'রে। বৈষম্যময় প্রকৃতির রাজ্যে বাস ক'রেও তার স্রষ্টার অপরূপ মাদুর্ঘ্যকে উপলব্ধি করার প্রকৃতিবিলাসী মেঘরাগ-বিকাশের উদ্দেশ্য।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে মেঘরাগের রূপনিষ্পত্তি সম্বন্ধে মতভেদও বড় কম নেই। (১) মেঘরাগ কাফীমেলের অন্তর্গত। রাগের আরোহণ ও অবরোহণে ধৈবত-বর্জিত, সূতরাং

ষাড়ব-ষাড়বজ্জাতি। ষড়্জ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী।* ঋষভের আন্দোলিত গতি। গাঙ্কার দুর্বল অথবা গুপ্ত, তাই মেঘকে গাঙ্কার ও ধৈবত-বর্জিত তথা ঔড়ব-ঔড়বজ্জাতি হিসাবে গ্রহণ করাই সমীচীন। মেঘে গাঙ্কার-বর্জিত না হ'লে সারঙ্গের অংগ স্বরদাসী-মল্লারের ছায়া আসতে পারে। তা'ছাড়া মেঘের বিকাশে সারঙ্গের ছায়াকে বাঁচানো উচিত ও তাই মেঘরাগের আলাপ বা গানের সময় উভয় রাগের পার্থক্য সম্বন্ধে শিল্পী সচেতন থাকবেন। মেঘের ষড়্জ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী, কিন্তু সারঙ্গের ঋষভ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী। মেঘের গ্রাসস্বর সাধারণভাবে ষড়্জ ও সারঙ্গের গ্রাস ঋষভ। মেঘের স্বর-সংগতি ঋষভ ও মধ্যম অথবা ঋষভ ও পঞ্চম। মেঘ গম্ভীর ও শান্ত প্রকৃতির রাগ, তাই বিলম্বিত লয়ে এর প্রকাশভঙ্গি স্থূঁ ও সার্থক হয়।

আরোহণ—সা রি ম প, নি সা°,

অবরোহণ—সা° নি প, ম রি সা।

॥ বিস্তার ॥

I রিরি সা, নি সা, নি পু নি সা, রিসা, রিপ, ম রিরি সা, সা রি মরি মপ, নি প, পনি মপ মরি, পমরি সা, রিরি সা। নি সা রিমরি, মপ নিপ নি সা°, রি°রি° সা° নিপ, রিমপ নি সা°, নিপ মরি, মরি সা।

II ম প পনিপ নিসা°, সা° সা° রি°ম°রি°সা°, নিপ, নিমপ, ম°ম° রি°সা°, রি° নিপ, ম রি, মরি সা। সা রি ম প, নি সা°। সা° নি প, ম রি সা।

মেঘরাগে উভয় নিষাদেরও ব্যবহার দেখা যায় :

রূপ—রিম রিসা, নিপু নিসা, রি ম প, মপ নিসা°, রি°সা°, নিসা°

রি°ম°রি°সা° নিপ, সা° নিপ, রিমা সারি সা।

সেনী-সম্প্রদায়ের ঋণদীয়া-ঘরের মেঘরাগের রূপ :

আরোহণ—সা রি ম প, নি প, সা°,

অবরোহণ—সা° ধ নি প, মগ মরি সা।

এতে গাঙ্কারের ব্যবহার অল্প। আরোহণে অনেক সময় 'নিপ নিসা°' ব্যবহার হয়।

পকড়—সা রি রি, রিপম, গমরিসা, পধনিপ মপ, নিপ, সা রি সা | স্বভ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী।

বিষ্ণুপুরঘরের মেঘরাগ : মধ্যম—বাদী ও ষড়্জ—সংবাদী। কোমল-নিষাদের ব্যবহার নাই। আরোহণে গান্ধার ও ধৈবত এবং আরোহণে ধৈবত-বজ্রিত = ঔড়ব-ষাড়বজ্রাতি।

আরোহণ—সা রি ম প, নি সাঁ,

অবরোহণ—সাঁ নি প, ম গ, রি সা।

॥ বিস্তার ॥

প মগ মরি | রসা, সানি রিসা নিপু নিসা, সা সারি রিনিসা, সারি মগ, মরি মপ, মগ মগ মরি সারি, মরি সা ॥ মপ নিসা° সা°নি রি°সা°, রি°ম° গ°ম° রি°সা°, নি প, ম প, রিপ মপ সা° নিপ, মপ মগ, মরি সা।

শ্রদ্ধেয় স্মদর্শনাচার্যের মতে মেঘরাগের গান্ধার ও ধৈবত-বজ্রিত, কিন্তু মালবকৈশিকে পঞ্চম-বজ্রিত হলেও যেমন গুণীরা অল্প পঞ্চমের ব্যবহার করেন তেমনি সামান্যভাবে মেঘে গান্ধার ও ধৈবতের ব্যবহার করেন সারংগরাগের ছায়া না আসার জন্য।

(ক) ॥ মল্লার ॥

মল্লারের পরিণত নাম সম্ভবতঃ ‘মল্‌হার’ বা মল্‌হর (মল-হর) : “খম্ভাতী মল্‌হরস্তথা” (সংগীতসময়সার, পৃ° ১৭)। তা’ছাড়া মল্লার—মলার, মল্লারিকা, ও মলহারী, মল্লারী বা মল্লারি, মল্‌হারী প্রভৃতি নামেও পরিচিত। প্রচণ্ড তাপ ও জ্বালাকে শাস্ত ক’রে গ্রীষ্মের ধূলিজালমাখা বায়ুমণ্ডল ধৌত বা পরিস্কৃত করে বর্ষার অবিরাম ঝর ঝর বারিধারা। বর্ষার প্রতীক মল্লার রাগ বা রাগিণী। গ্রীষ্মের ‘মল’ অর্থাৎ রৌদ্রতাপজনিত অবসন্নতা ও বাতাসের ধূলি-আবর্জনা বর্ষার জলধারা সে’গুলিকে ‘হরণ’ করে—ধৌত ক’রে প্রকৃতিকে শাস্ত ও শীতল করে—এই হ’ল মল্লাররাগের সার্থকতা। মল্লার বা মল্‌হার তাই শাস্তি, সান্ধনা ও পবিত্রতার প্রকাশক ও প্রতীক। মল্লার বর্ষার জলভারাক্রান্ত মেঘমালাকে আমন্ত্রণ জানায় ও মেঘ শীতল বৃষ্টির আকারে নেমে আসে পৃথিবীর বুকে। মল্লার রাগ বা রাগিণীর আকৃতি তাই বর্ষার বারিধারাকে আহ্বান জানানোয়। তুষাতুর চাতক ও শীতলতাকামী পৃথিবীর সকল প্রাণী শাস্ত ও সতেজ হয় বর্ষণের ফলে।

মেঘ ও মল্লারের রূপস্বন্দর কথা আমরা পূর্বেই কিছুটা উল্লেখ করেছি। কোন কোন সংগীতশাস্ত্রকারের অভিমত যে, মল্লার ও মেঘ পৃথক পৃথক রাগ। তাঁদের মতে

বর্ধার পরিবেশ নিয়ে উভয় রাগের একই বিকাশ বটে, কিন্তু রূপে, নামে ও কার্যকারিতায় উভয়ের মধ্যে পার্থক্যও কম নেই। পারিজাত ও রাগবিবোধের সিদ্ধান্ত একটু ভিন্ন। বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি সেই মতানৈক্যকে কিছুটা অহুসরণ করেছে।

মল্লার বেশ প্রাচীন রাগ। কিন্তু তা'হলেও ৫ম-৭ম খৃষ্টাব্দের ভারতীয় সমাজে এর সম্প্রতি নাম বা রূপের কোন নিদর্শন পাওয়া যায় না। মতংগ বৃহদেষ্ণীতে মল্লারের নামোল্লেখ করেন নি। তবে অপর কোন ছন্দনাম নিয়ে মল্লার যদি খৃষ্টীয় অব্দের গোড়ার দিকে সমাজে প্রচলিত থাকে তো তার রূপ বর্তমানে নির্ধারণ করা কঠিন। যতটুকু শাস্ত্রীয় প্রমাণপঞ্জী পাওয়া যায় তা' থেকে জানা যায়, মল্লারের প্রথম আবির্ভাব দেখা যায় সম্ভবতঃ ৫ম-৭ম খৃষ্টীয় অব্দের পর। পার্শ্বদেব সংগীতসময়সারে মল্লারি ও মল্হারের ষাড়ব রূপের পরিচয় দিয়েছেন: “মল্লারি গ-হীন”,—মল্লার গান্ধার বতীত ছ'টি স্বরকে নিয়ে লীলায়িত। পার্শ্বদেব মল্হারকে উপাংগ-রাগশ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত বলেছেন: “* * রামক্ৰি (খম্ভাতী) মল্হরন্তথা, * * অমী রাগা নিগন্তস্ত উপাংগানীতি কোবিদৈঃ”। সুতরাং দেখা যায়, মল্লারি বা মল্হারী ও মল্হার রাগ হিসাবে এক অথবা সমগোত্রীয় হ'লেও তাদের রূপে বা স্বরগঠনে যথেষ্ট পার্থক্য আছে, কেননা মল্লারি অথবা মল্হারী অঙ্কালীরাগের অংগ বা ভাষারাগ, আর মল্হার মল্লারির অরুরূপ। দু'টির মধ্যে একটি ষাড়ব তথা ছ'স্বরের ও অপরটি ঔড়ব তথা পাঁচ স্বরের রাগ। মল্লারী বা মল্হারী ‘ঈকার’ বিভক্তিবুক্ত ব'লে যেন ‘রাগিণী’ তথা স্ত্রী-বাচক রাগ ব'লে মনে হয়, আর মল্হার পুরুষ-বাচক জনকরাগ। কিন্তু আসলে মল্লারের দু'টি রূপই অংগ বা ভাষারাগ, সুতরাং তারা জন্তরারাগ বা রাগিণী-শ্রেণীভুক্ত। পার্শ্বদেব মল্লারী বা মল্হারীর পরিচয় দিয়েছেন,

অঙ্কালিকাংগমল্হারী মধ্যমাংশ-গ্রহায়িতা।

রি-মল্লা চ গ-শূতা চ শৃংগারে তাড়িতস্বর।

মল্হারী অঙ্কালিকা বা অঙ্কালী-গ্রামরাগের জন্তরারাগ। এর মধ্যমস্বর—অংশ ও গ্রহ। গান্ধার-বর্জিত ষাড়ব, মল্ল-সপ্তকের ঋষভ পর্যন্ত রাগের গতি ও শৃংগাররসে লীলায়িত। আর মল্হারের রূপ :

লক্ষণং বিনিয়োগন্ত ভবেন্নল্হারিকাসমম্।

মল্হারস্ত গ-নি-ত্যাগঃ পঞ্চমশ্রুণং ভবেৎ ॥

মল্হার অঙ্কালিকার অংগ বা জন্তরারাগ, এর মধ্যম—অংশ ও গ্রহ, কিন্তু গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত ব'লে ঔড়বজাতির রাগ। এর আরোহী ও অবরোহী—সা রি ম প ধ, সা° | ধ প ম রি সা।

নাট্যলোচনে (৮৫০—১০০০ খৃ ?) সন্ধিরাগশ্রেণীর অন্তর্গত রাগ হিসাবে মল্লারের

উল্লেখ পাওয়া যায়। সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) মল্লারকে ‘মলহারী’ তথা ‘মল্হারী’ বলেছেন। মল্হারী বা মল্লার ‘ভূপাল’-রাগের জ্ঞরাগ (১ম পর্ধ্যায়ে), কিন্তু ২য় পর্ধ্যায়ে মল্লারের স্থান অধিকার করেছে মেঘরাগ। আশ্চর্যের বিষয় মকরন্দকার মল্হারীর কোন লক্ষণের উল্লেখ করেন নি। মন্মটাচার্য মেঘমল্লার বা মল্লারকে জনকরাগ ও মল্লারীকে জ্ঞরাগ বলেছেন। সোমেশ্বরদেব মানসোল্লাসে মল্লারীকে মেঘরাগের জ্ঞরাগ বলেছেন (এখানে হুম্মশ্বতের সংগে তাঁর মতের মিল পাওয়া যায়)। শার্ঙ্গদেব সংগীত-রত্নাকরে পার্শ্বদেবকে (সংগীতসময়সার) অম্লসরণ ক’রে মল্লারী ও মল্হার তথা মল্লারের এই দু’টি রূপের পরিচয় দিয়েছেন। শার্ঙ্গদেব বলেছেন : মল্লারী আঙ্কালিকার (অঙ্কালিকা ও আঙ্কালিক বা আঙ্কালী একার্থক) জ্ঞরাগ, গাঙ্কার-বর্জিত ষাড়ব-জাতি। এর পঞ্চম—অংশ, গ্রহ ও ছাস (এখানে পার্শ্বদেবের সংগে পার্থক্য দেখা যায়, কেননা পার্শ্বদেব মধ্যমকে অংশ ও গ্রহ বলেছেন) ও শৃংগাররসে লীলায়িত।^১ আর মল্হারও আঙ্কালীর উপাংগ। পার্শ্বদেব মল্লারী ও মল্হারকে আঙ্কালীর অংগ বা ভাষারাগ বলেছেন। অবশ্য অংগ ও উপাংগ অর্থের দিক দিয়ে জ্ঞরাগের বোধক। এ’টি ষড়্জ ও পঞ্চম-বর্জিত ঔড়বজাতির রাগ। এখানেও পার্শ্বদেবের সংগে শার্ঙ্গদেবের মতের মিল নাই, কেননা পার্শ্বদেব বলেছেন : “গ-নি-ত্যাগঃ পঞ্চম-স্বরং ভবেৎ” এবং শার্ঙ্গদেব বলেছেন : ‘ষড়্জ-পঞ্চম-বর্জিতঃ’। অথচ শার্ঙ্গদেব পার্শ্বদেবের অনুবর্তী। সুতরাং বর্তমান অসংপূর্ণ সংগীতসময়সারের পাণ্ডুলিপিতে ভুল থাকাও স্বাভাবিক। ঔড়বজাতি মল্হারের পঞ্চম—অংশ, গ্রহ ও ছাস।^২

রাগার্ণবে মল্লার জনক (বা পুরুষ) রাগ এবং মেঘ ও মল্লারিকা তার জ্ঞরাগ। (স্ত্রী বা রাগিণী)। পঞ্চমসংহিতায় নারদ (৩য়) মল্লারকে পুরুষরাগ (জনক) বলেছেন। পণ্ডিত রামামতা স্বরমেলকলানিধিতে মল্হারীকে গাঙ্কার ও নিষাদ-বর্জিত (পার্শ্বদেবের মতো) ঔড়ব-জাতির রাগ বলেছেন :

ধৈবতাংশগ্রহছাসো রাগো মল্হারিসংজ্ঞকঃ ।

ঔড়ুবো গ-নি-বর্জোহসৌ প্রভাতে গীযতে বুধৈঃ ॥

মল্লার বা মল্হারির ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও ছাস। পার্শ্বদেবের মতে মধ্যম—অংশ, গ্রহ ও ছাস। সুতরাং একই রাগে অংশ বা বাদীর পরিবর্তন ভিন্ন ভিন্ন সময়ে সম্ভব হয়েছিল।

১।

মল্লারী তত্বপাংগ তাদ্ গ-হীনা মন্ত্রমধ্যমা ।

পঞ্চমাংশগ্রহছাসা শৃংগারে তাড়িতা মতা ।

টকা—‘তাড়িতা—তাড়িতব্য’।

২।

আঙ্কাল্যপাংগঃ মল্হারঃ ষড়্জ-পঞ্চম-বর্জিতঃ ।

পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে মল্লারী তথা মল্লারের দু'টি রূপের পরিচয় দিয়েছেন : (১) একটি মেঘরাগের অভিন্ন—গাঙ্কার ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়ব ও (২) অপরটি গৌরীমেলের (বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবমেল) অন্তর্গত ঔড়ব-ষাড়বজাতি । প্রথমটি হ'ল,

ষড়্‌জাদিমূর্ছনোপেতঃ ষড়্‌জত্ৰয়সমম্বিতঃ ।

গ-নি-হীনোহপি মল্লারো বর্ষাস্থ স্বখদায়কঃ ॥

মল্লারকে শ্রদ্ধেয় ভাতথগেজী 'মেঘমল্লার' হিসাবে গ্রহণ করেছেন (মেঘরাগের আলোচনার সময়ও উল্লিখিত হয়েছে) । এ'রাগের ষড়্‌জাদি তথা উত্তরমল্লারমূর্ছনা—সা রি গ ম প ধ নি—সা° নি ধ প ম গ রি, সা। মল্লারের গাঙ্কার ও নিষাদ-বর্জিত, সূত্রাং স্বররূপ—সা রি ম প ধ সা°—সা° ধ প ম রি সা। তিনটি সপ্তকের (মল্ল, মধ্য ও তার) ষড়্‌জকে নিয়ে এই ঔড়বজাতির মল্লারের বিস্তৃতি । এর পরবর্তী “মতো বর্ষাস্থ গেয়োহয়ং মেঘ ইতাপি কীতিতঃ” শ্লোকের পূর্বে (মেঘরাগের প্রসংগে) আমরা আলোচনা করেছি এবং ‘যেহেতু বর্ষায় গান করা হয় ব'লে মল্লারকে মেঘরাগ তথা মেঘমল্লারও বলে’ এই সিদ্ধান্তটি যে দৃঢ়যুক্তির ওপর প্রতিষ্ঠিত নয় তারও উল্লেখ করেছি । পরে গৌরীমেলের অন্তর্গত মল্লার বা মল্লারীর লক্ষণ হ'ল :

গৌরীমেলসমুদ্ভূতা মল্লারী নি-স্বরোজ্জ্বিতা ।

আরোহণে গ-হীনা স্তাং ষড়্‌জাদিস্বরসম্ভবা ॥

মল্লারের আরোহণে গাঙ্কার ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়ব এবং অবরোহণে গাঙ্কার-বর্জিত ষাড়বজাতি । গৌরীমেল অমুখ্যায়ী ঋষভ ও দৈবত কোমল ও অপরাপর স্বর অবিকৃত (শুদ্ধ), সূত্রাং আরোহণ ও অবরোহণ—সা রি ম প ধ সা°—সা° ধ প ম গ রি সা। পূর্বের মতো উত্তরমল্লারমূর্ছনা দ্বারা নিয়মিত । উভয় রূপের মল্লারী সকল সময়ে গানের উপযোগী । মোটকথা বিভিন্ন সময়ে সমাজে মল্লারীর জাতি ও বিকাশভংগি দেখা দিলেও পূর্ব-রূপের সংগে পরবর্তীর সাদৃশ্য যথেষ্ট ।

পণ্ডিত সোমনাথ রাগবিবোধে মল্লারীকে উত্তমশ্রেণীর রাগ বলেছেন । মল্লার বা মল্লারী মেলরাগ ও মল্লাররাগ সেই মল্লারীমেলের অন্তর্গত । মল্লাররাগ সম্বন্ধে সোমনাথ বলেছেন : “মল্লারিন'টয়ুগপি স ধাংশাস্তাদির-গ-নিশ্চ সঙ্গংবভাঃ” । ‘অ-গ-নি’ বলতে গাঙ্কার ও নিষাদ বর্জিত-ঔড়বজাতির রাগ । এর দৈবত—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস । মল্লারীর মতো নটমল্লারীর রূপ—“মল্লারিন'টয়ুগপি ।” সোমনাথ মল্লারীর রূপের বেলায় কলানিধিকার কল্লিনাথকে অহুসরণ করেছেন । তেমনি ‘রাগতত্ত্ববিবোধ’-কার শ্রীনিবাস পারিজ্ঞাতকার অহোবলকে সম্পূর্ণভাবে অহুসরণ করেছেন ।

সংগীত-দর্পণকার দামোদরের মতে মল্লারী বা মল্লার ঔড়ব-ঔড়বজ্জাতি, কেননা তার ষড়্জ ও পঞ্চম-বর্জিত। এখানে দেখা যায়, শার্ঙ্গদেব মল্হারের যে ষড়্জ-পঞ্চম-বর্জিত (“মল্হারঃ ষড়্জপঞ্চমবর্জিতঃ”) ঔড়বজ্জাতির রূপের পরিচয় দিয়েছেন, দামোদর তারই অনুসরণ করেছেন।^৩ তবে অংশাদির বেলায় শার্ঙ্গদেবকে তিনি অনুসরণ করেন নি, কেননা দামোদর বলেছেন ধৈবত—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস, আর শার্ঙ্গদেবের মতে মল্হারের অংশ গ্রহ ও ত্রাস—পঞ্চমস্বর। পোরবী (মধ্যমগ্রামের)—‘ধু নি সা রি গ ম প—প ধ গ রি সা নি ধু’ মূর্ছনার অন্তর্গত। মল্লার আলাপের উপযুক্ত সময় বর্ষাকালে দামোদরের বর্ণিত মল্লারের রাগলক্ষণ হ’ল :

মল্লারী স-প-হীনা শ্রান্‌গ্রহাংশতাসধৈবতা।

ঔড়বা পোরবীয়ুক্তা বর্ষাস্থ স্বখদা সদা ॥

দামোদর মল্লারের ধ্যানরূপের বর্ণনা করেছেন,

গৌরী কৃশা কোকিলকণ্ঠনাদা

গীতচ্ছলেনাস্বপতিং স্মরন্তী।

আদায় বীণাং মলিনা রুদন্তী

মল্লারিকা যৌবনদনচিন্তা ॥

বর্ষার দুর্ধোগে একাকিনী ও বিরোহিণী মল্লারিকার মধ্যে পতির সংগে মিলনের আবেগ ও উচ্ছলতার ভাবই সুস্পষ্ট। এই কল্পনা বা মানস-চিত্র অনেকটা মেঘদূতকাব্যে কবি কালিদাস-বর্ণিত বিরহ-কাতরা যক্ষপত্নীর মতো মনে হয়। ধ্যানের বর্ণনা আপাততঃ পার্থিব সংসারের দৈনন্দিন জীবনের বিরহ-মিলনের প্রতিচ্ছবি। কিন্তু মুক্তিকামী স্বর-সাধকের কাছে এটি বহিরঙ্গ অথচ আদর্শস্থানীয়। তন্দ্রাদায়ী বর্ষার নিঃসঙ্গতার মাঝে স্বরের মূর্ছনায় আত্মহার্য শিল্পী একান্ত প্রিয়জন এবং নিকট হ’তেও নিকটতম ভগবানকে লাভ করার জ্ঞান ব্যাকুল হন। বর্ষার তন্দ্রাদায়ী বারিধারার ঝরঝর শব্দ গানের (রাগের) রূপ নিয়ে সাধক-শিল্পীর অন্তরে মিলন ও পরমমুক্তির আশা-উদ্দীপনার সঞ্চার করে। সোমনাথ রাগবিবোধে এই বিরহোল্লসিত মিলন-তৃষ্ণার ভাব-রূপকে প্রকাশ ক’রে বলেছেন : “মুদ্রহসিতোহতিপিপাসিতচাতকপোশ্চৈব মল্লারিঃ”। সংগীততরংগকার রাধামোহন সেন উচ্ছল ভাষায় মল্লারের যে রূপটি পশ্চছন্দে রচনা করেছেন তার সারমর্ম হ’ল : মল্লারিকা যুবতী ও রূপ-লাবণ্যবতী। নায়কের প্রতি তাঁর স্তুতি নতি গতি মতি কোনটিরই অভাব নেই। চাঁপাফুলের মতো

৩। প্রকৃতপক্ষে দামোদর শার্ঙ্গদেবকেই অনেক ক্ষেত্রে অনুসরণ করেছেন।

গায়ের রঙ, কেশদামে চাঁপাফুলের মালা শোভা পাচ্ছে, দু'টি কাণে চাঁপাফুলের তুল, ভূজবন্ধ ও কঙ্কনাদিও চাঁপাফুলে তৈরী। পরিধানে পীতবস্ত্র, নায়কের বিরহে তিনি বিচ্ছেদ-কাননে শোকাকুলা হ'য়ে উপবিষ্ট। শোক-বৃক্ষের ডালে দুঃখ-কোকিল কুহু কুহু ধ্বনি করছে : 'শোকবৃক্ষডালে বসি দুঃখ-পিক ডাকে, উহঁ শব্দে কুহুধ্বনি বোধ হৈল তাঁকে'। সম্মুখে সখীরা বসে সক্রিয় সুরে বিরহ-গীত গান করছে। ঘন বর্ষার নিঃসঙ্গ নিশি, দ্বিতীয় প্রহর অতীত প্রায়, তবুও নায়ক এলেন না দেখে মল্লারিকার মন চঞ্চল, তিনি ক্রন্দন করতে লাগলেন। পরমকল্যাণরূপী ভগবানের মিলন-লাভের জন্ত সাধক-শিল্পীর অন্তরেও এ'রকম তীব্র ব্যাকুলতার ভাব সৃষ্টি করা প্রয়োজন, তবেই শিল্পীর পক্ষে মল্লাররাগের আলাপ সার্থক হয়।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুসারে মল্লারের রূপেও বৈচিত্র্য দেখা যায় ও তারি জন্ত সংগীতগুণীদের মধ্যে মতভেদ সৃষ্টি হয়েছে। (১) মল্লার বা মল্লারি কাফীমেলের অন্তর্গত। অনেকে খম্বাজ বা খমাজমেলের অন্তর্গত বলেন। মল্লারের ঋষভ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী। আরোহণে গান্ধার ও নিষাদ-বর্জিত এবং অবরোহণে গান্ধার-বর্জিত, সূতরাং ঔড়ব-ষাড়বজাতির রাগ। সংগীততরংগকারের মতে সারঙ্গ, সুরট (সৌরাষ্ট্র) ও বিলাবল, অথবা নট, মেঘ ও সারঙ্গের মিশ্রণে, আবার কারু কারু মতে মেঘ, গোড় ও সারঙ্গের মিশ্রণে মল্লারের সৃষ্টি।

আরোহণ—সা রি ম প, ধ সা^১,

অবরোহণ—সা^১, ধ নি প, ম রি সা

পকড়—মরিসা, ধরিসা, রি প, ধ নি প, মরিপ, মরিসা।

রূপ—সারি মপ, মরি সা, সাধু নিপু নিসা, মরি সা, মপ ধসা ধনিপ, নিপ মরি সা, নিসা।

(২) খাঁরা খম্বাজ বা খমাজমেলের অন্তর্গত বলেন তাঁরা অমিশ্রিত মল্লারকে 'শুদ্ধমল্লার' বলেন। শুদ্ধমল্লারের আরোহণে ও অবরোহণে গান্ধার ও নিষাদ বর্জিত, সূতরাং ঔড়ব-ঔড়বজাতি। এর মধ্যম—বাদী ও ষড়্জ—সংবাদী।

আরোহণ—সা রি ম, প, ম প, ধ সা^১,

অবরোহণ—সা^১ ধ প, ম, রি সা।

॥ বিস্তার ॥

- I সা রি^১রি সা, মম রিপ, ম রি সা। সা ধু পু, ধসা সারিসা, মম পরি, রিপ
ধপ মম রি সা, সা রি মম প, মপ ধপ পরি প, মপ ধপ মম, রিপ মপ ম রি,
পম রিসা। রিমরি প, মপ ধসা^১ রি^১রি^১ সা^১ ধপ, প ধপ, মরি সা।
- II মপ ধসা^১ সা^১, সা^১রি^১সা^১, সা^১রি^১ ম^১রি^১সা^১, রি^১সা^১ ধপ মপ, ধপম পম
সারিসা, ম^১রি^১সা^১ মরিসা, মপ ধসা^১ মরি সা।

(৩) অনেকে মধ্যমকে বাদী ও ষড়্জকে সংবাদী স্বীকার ক'রে মল্লারের স্বররূপ বলেন : আরোহণ—সা রি ম প ধ সা^১ ও অবরোহণ—সা^১ ধ প ম, ম গ রি সা।

(৪) বিষ্ণুপুরী মতে মল্লারের মধ্যম—বাদী ও ষড়্জ—সংবাদী ও গান্ধার—বিবাদী।

আরোহণ—সা রি ম প, ধ সা^১,

অবরোহণ—সা^১ নি, সা^১ ধ প ম, গ ম রি সা।

॥ বিস্তার ॥

- I নি সা রি ম ম প, মরি পম, প, প, মপ ধসা^১, নিসা^১ ধপ, মগ, মরি সা।

(৫) শ্রদ্ধেয় ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী 'সংগীতসার'-গ্রন্থে (পৃ^১ ৩৬০-৩৬১) মেঘ ও মল্লারের রূপ বর্ণনা করেছেন :

(ক) মেঘ ধৈবত-বর্জিত ষাড়বজ্রাতির রাগ :

॥ রূপ ॥

- I নিসা নিসা সারি মম মপ মরি রিপ, পনি প, মরি মম মগ, মপ মরি, মরি
সানি সাসা, সারি মগ মরি সা।

- II নিসা রিম মপ পধ সা^১, নিসা^১ রি^১ম^১ রি^১প^১ ম^১গ^১, ম^১প^১ ম^১রি^১ সা^১, পনি
পম, রিম গম, পম রিম রিসা, নিসা রমা, গম রিসা।

(খ) মল্লার সংপূর্ণজাতির :

॥ রূপ ॥

- I নিসা রিম, মগ মরি রিপ মপ, পধ সা^১, নিসা^১ ধপ, গম গম মপ, রিম গম মরি সা।

- II মপ পধ সা^১, সা^১সা^১ নিসা^১, রি^১ম^১ ম^১গ^১ম^১রি^১, সা^১ধসা^১ ধপ, মপ ধসা^১
ধপ, রিম গম মরি সা।

(৬) মেঘ ও মল্লারকে যারা পৃথক মনে করেন তাঁরা মেঘ ও মল্লারের পরস্পরের মিশ্রণে মেঘমল্লারের রূপ বলেন : সা রি ম প নি প, নি সা^০—সা^০ নি প, মপ নি প, ম রি সা (আরোহণে শুদ্ধ-নিষাদ ও অবরোহণে কোমল নিষাদের ব্যবহার)। এই রূপের সম্বন্ধেও অবশ্য মতভেদ আছে, কেননা মল্লারশ্রেণীর অত্যাচ্ছন্ন রূপের এতে ছায়া আসা সম্ভব।

(খ) ॥ দেশকার ॥

‘দেশকার’-রাগিণী—দেশীকার বা দেশিকার নামেও প্রচলিত। দেশকার—দেশাখ্যা, দেশাখা বা দেবসাখ, দেশ ও দেশী রাগগুলি থেকে সংপূর্ণ পৃথক। দেশাখ্যার পরিচয় আমরা পূর্বেই দিয়েছি। ‘দেশ’ খম্বাজ বা খমাজ-অংগের রাগ। এর ঋষভ—বাদী ও পঞ্চম—সংবাদী। দেশকার বিলাবলমেলের অন্তর্গত, অনেকটা ভূপালীর মতো ও এর ধৈবত—বাদী ও গান্ধার—সংবাদী। ‘দেশী’—দেশীতোড়ী নামে প্রসিদ্ধ। দেশী জোনপুরী অথবা ভৈরবীমেলের অন্তর্গত। (১) ভৈরবীমেলের দেশী বা দেশীতোড়ীতে কোমল-ঋষভের ও (২) জোনপুরীমেলের দেশীতে শুদ্ধ-ঋষভের ব্যবহার দেখা যায়। প্রাচীন সংগীতশাস্ত্রে দেশী বা দেশীতোড়ীর রূপ-বিস্তারেও মতভেদ আছে। তা’ছাড়া শুদ্ধ ও কোমল এই দু’টি ধৈবতের ব্যবহার নিয়েও মতভেদ কম নেই। দেশীরাগ সম্বন্ধে আমরা পূর্বেও আলোচনা করেছি।

‘দেশকার’-রাগটি অত্যন্ত প্রাচীন নয় ব’লে মনে হয়, কারণ নাট্যশাস্ত্রের কথা ছেড়ে দিলে খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দের ‘বৃহদ্দেশী’, ৭ম-৯ম অথবা ৯ম-১১শ খৃষ্টীয় অব্দের ‘সংগীতসময়সার’, ‘নাট্যালোচন’, নারদের (২য়) ‘সংগীত-মকরন্দ’ প্রভৃতি গ্রন্থে দেশী, দেশাক্ষী, দেশাখা বা দেশাখ্যা প্রভৃতি রাগের উল্লেখ পাওয়া যায়, কিন্তু ‘দেশকার’ বা ‘দেশিকার’ নামে কোন রাগের পরিচয় নাই। রাজা নাগদেব, মন্মটাচার্য, সোমেশ্বরদেব ও এমনকি শাক্তদেব (১৩শ খৃ^০) সংগীতরত্নাকরেও দেশকার বা দেশিকারের কোন উল্লেখ করেন নি। সম্ভবতঃ ‘দেশকারী’-নামে হিন্দোলরাগের তৃতীয় রাগিণী-রূপে নারদের (৩য়) পঞ্চমসংহিতায় দেশকারের প্রথম উল্লেখ পাই। পূর্বেই উল্লেখ করেছি যে, ‘পঞ্চমসংহিতা’-গ্রন্থটি সম্ভবতঃ খৃষ্টীয় ১৪মা-১৫শ অব্দে সংকলিত। পণ্ডিত রামামত্যা (১৫৫০ খৃ^০) স্বরমেলকলানিধিতে দেশকারের কোন উল্লেখ করেন নি। পণ্ডিত সোমনাথ ও পণ্ডিত অহোবল খৃষ্টীয় ১৭শ অব্দের গুণী। পণ্ডিত লোচন-কবিও তাই। এঁরা তিনজনেই অবশ্য তাঁদের ‘রাগবিবোধ’, ‘সংগীত-পারিজাত’ ও ‘রাগ-তরঙ্গিণী’ গ্রন্থে ‘দেশকার’-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। স্মৃতরাং দেশকার, দেশকারি বা দেশকারী

রাগটির প্রচলনকাল খৃষ্টীয় ১৫শ-১৬শ শতাব্দির আগে নয় ব'লে অনুমান করা যেতে পারে।

পণ্ডিত সোমনাথ দেশী, দেশাক্ষী বা দেশাখ্য ও দেশকার এই তিনটি রাগের পরিচয় দিয়েছেন। 'দেশকার'-রাগের লক্ষণ সম্বন্ধে তিনি বলেছেন : "সাংশাঅন্তোহ-হোহন্তঃ কম্‌গ্রননির্দেশকৃত্পূর্ণঃ"। 'দেশকৃত্' বলতে দেশকার বোঝায় : "দেশকৃত্দেশকারঃ"। তাঁর মতে 'দেশকার' শুদ্ধরামক্ৰিয়া বা শুদ্ধরামক্ৰী-মেলের অন্তর্গত। শুদ্ধরামক্ৰী বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতিতে পূর্বীমেল নামে পরিচিত। পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী হিন্দুস্তানী-সংগীত-পদ্ধতিতে (১ম ভাগ) এর স্বর-বিস্তার (সোমনাথের অনুযায়ী) দিয়েছেন : সাঁ সাঁ, নি ধ প, প ধ প, গ প ধ, সাঁ ধ প, প প ধ গ প, গ রি সা, সা রি সা, গ প

ধ প, গ রি সা। ম ধ সাঁ, সাঁ রি সাঁ, সাঁ নি ধ, সাঁ গাঁ মঁ গঁ রি সা, সাঁ রি সাঁ, রিঁরিঁসাঁ, নি ধ, নি ধ প, গ প ধ, সাঁ নি ধ প ধ ধ প, গ প ধ প, গ রি সা।

দেশকার সংপূর্ণজাতির রাগ। এর ষড়্‌জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। মধ্যম ও নিষাদ কম্পিত। এ'রাগ মধ্যাহ্নকালে আলাপের সময়।

সংগীত-পারিজ্ঞাতে পণ্ডিত অহোবল দেশকারী তথা দেশকারের পরিচয় দেবার সময় বলেছেন : "দেশকার্যাং গ-নৌ তীব্রৌ ধাংশৌ ধাদিকমূর্ছনা"। দেশকারের গান্ধার 'ও নিষাদ তীব্র বা শুদ্ধ ও দৈবত—অংশ। দৈবতমূর্ছনার অন্তর্গত। দৈবতমূর্ছনার রূপ—ধু নি সা রি গ ম প—প ম গ রি সা নি ধু। রাগতরংগিণীকার পণ্ডিত লোচন

গৌরী-সংস্থানে দেশকারের পরিচয় দিয়েছেন। গৌরী-সংস্থান বা মেল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুসারে ভৈরবমেল। পণ্ডিত শ্রীনিবাস 'রাগতত্ত্ববিবোধ'-গ্রন্থে দেশকারের স্বররূপ নির্ণয় করতে গিয়ে অহোবলকেই অনুসরণ করেছেন। পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে 'দেশকারী' বা দেশকারের পরিচয় দিয়েছেন পূর্ব-পূর্ব শাস্ত্রীদের মতো সংপূর্ণজাতির রাগ হিসাবে :

দেশকারী তু সংপূর্ণা ষড়্‌জত্রাসগ্রহাংশিকা।

মূর্ছনা প্রথমা জ্ঞেয়া বৈরাটীমিশ্রতা ভবেৎ ॥

দেশকারের ষড়্‌জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। প্রথম তথা উত্তরমঞ্জরী—'সা রি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা' মূর্ছনার অন্তর্গত।

দামোদর দেশকারের ধ্যানের পরিচয় দিয়েছেন,

ভক্তাসমং কেলিকলারসজ্জা

সর্বাংগপূর্ণা কমলায়তাক্ষী ।

পীনস্তনী রক্ততনু হৃকেশী

সংপূর্ণচন্দ্রাননা দেশকারী ॥

রাগবিবোধকার সোমনাথ দেশকারের রূপ একটু ভিন্নভাবে বীররসের পরিবেশ দিয়ে বর্ণনা করেছেন,

মণিময়মুকুটো হারী বিচিত্রবাসা লসনগতাবলসঃ ।

অরুণঃ রূপাংগপানির্দেশীকারঃ সরোজাক্ষঃ ॥

দেশকার অরুণ তথা রক্তবর্ণ । তিনি মণিময় মুকুট ও হার পরিধান ক'রে আছেন, শরীরে নানাবর্ণের পরিচ্ছদ, তিনি মন্থরগতিতে গমন করছেন, হস্তে খড়্গ ও চক্ষুহুঁটি পদ্মের মতো যেন প্রস্ফুটিত ।

দেশকার>দেশীকার>দেশকারী বা দেশকার রজোগুণের প্রতীক, হুতরাং কর্মচঞ্চল তার প্রকৃতি অথচ সংবত । কারণ তিনি বীর, সমস্ত ইন্দ্রিয়ের ওপর তাঁর অধিকার অসীম । তাঁর রক্তবর্ণ ও বিচিত্র রঙের পরিচ্ছদ কর্মোচ্ছল জীবন ও রজোগুণের পরিচায়ক । দেশকার পার্থিব সংসারে কর্মবিলাসী শিল্পীর উপযোগী 'রাগ' । বিচিত্র কর্ম-চাক্ষুস্যের মধ্যে অসীম বৈধ ও তীক্ষ্ণ বরণ ক'রে সংগ্রামজয়ী শিল্পী শাস্তিময় জীবনের অন্তঃসন্ধান করেন দেশকাররাগের আলাপন ক'রে । সোমনাথ-রচিত ধ্যানটির ভাব আরো সুপরিষ্কৃত । পণ্ডিত দামোদর নায়ক-নায়িকার প্রেম ও প্রতীক্ষালীলার অবতারণা ক'রে নায়িকাকে শ্রেষ্ঠত্বের সমাদর দিয়েছেন । তিনি কেলিকলারসজ্জা, অভিজ্ঞতায় প্রবীণা ও তেজস্বিনী । দেশকার আলাপের সময় সাধক-শিল্পী নায়িকার ভূমিকাই গ্রহণ করেন ও অতীব নিপুণতা ও কৌশলের সংগে হরের আরাধনায় তিনি অভিলষিত লক্ষ্যে উপনীত হন পরমনায়ক ভগবানের সান্নিধ্য লাভ করার জন্ত । ধ্যানের বহিরাবরণ পার্থিব সম্পর্কে জড়িত হলেও তার আন্তর পরিবেশ পবিত্র সাধনার আলোকে উদ্ভাসিত । রাগের ধ্যানগুলি তাই ছ'রকম অর্থের প্রকাশক : (১) যিনি কামনাবিলাসী তিনিও পার্থিব সম্পদের সার্থকতাকে লাভ করেন, আর (২) যিনি কামনাবিজয়ী তিনিও পরমপুরুষার্থ লাভ করেন—ভারতীয় সংগীতের যা চরমলক্ষ্য ও আদর্শ । সংগীততরংগকার তাই দ্ব্যর্থক 'অর্থ নিয়ে দেশকারের রূপ বর্ণনা করেছেন এ'ভাবে : 'চন্দনচর্চিত অংগ, উত্তম বসন, পতি সংগে রসে-রংগে চুষ-আলিঙ্গন' । যিনি যে'ভাবেই এর অর্থ গ্রহণ করুন না কেন, এর চরমলক্ষ্য হ'ল সকল হুঃখ ও সকল কামমার পারে যাওয়া ।

॥ বর্তমান রূপ ॥

দেশকার বিলাবলমলের অন্তর্গত, কেননা এ'রাগে শুদ্ধস্বরেরই ব্যবহার। মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়ব-ঔড়বজ্ঞাতির রাগ। পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজ্ঞাতে একে 'প্রাতঃকালীয়া'—প্রাতঃকালের রাগ বলেছেন। দেশাখ্য বা দেবশাখও তাই। সোমনাথ রাগবিবোধে এ'রাগকে মধ্যাহ্নকালে গানের সময় বলেছেন, আর তারি জ্ঞান দেশকারকে তিনি শুদ্ধরামকীর্ত্তিমেলের বা বর্তমান পদ্ধতির পূর্বীমেলের অন্তর্গত বলেছেন। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেরী অহোবলের মতকে অমুসরণ ক'রে বলেছেন : “হম ইসে প্রভাত কাল কা রাগ হী মনেংগে’। দেশকারের দৈবত—বাদী ও গান্ধার—সংবাদী। অনেকে ঋষভ—সংবাদী বলেন। ভূপালী দেশকারের সম্প্রকৃতিক রাগ, হুতরাং দেশকার আলাপের সময় ভূপালীর ছায়াস্পর্শকে কুশলতার সংগে এড়িয়ে যাওয়া উচিত। তবে উভয়ের মধ্যে পার্থক্য এই : দেশকার উত্তরাংগবাদী ও ভূপালী পূবাংগবাদী রাগ। পণ্ডিত ভাতখণ্ডেরী উভয়ের স্বররূপের বৈশিষ্ট্য দেখিয়ে বলেছেন : বিলম্বিতভাবে দেশকারে—‘ধ, প, গ প ধ ধ প, গ রি সা, ধ প’ স্বর-বিস্তার ও ভূপালীতে—‘গ, রি সা, সা রি গ, ধ প গ, রি গ, রি, সা’ স্বর-বিছাসের বৈশিষ্ট্য বজায় রাখা উচিত। তা'ছাড়া উভয় রাগের নির্দেশক মেল বা খাটও (বা ঠাট) ভিন্ন ভিন্ন : দেশকার বিলাবল ও ভূপালী কল্যাণ মেলের অন্তর্গত।

আরোহণ—সা রি গ, প, ধ সাঁ,

অবরোহণ—সাঁ ধ, প, গপ ধপ, গরি সা

পকড় বা প্রধান অংগ—ধ, প, গ, প, গ রি সা

॥ রূপ-বৈশিষ্ট্য ॥

(ক) সাঁ ধ ধ প | গ প ধ প | গ রি সা।

(খ) সাঁ ধ ধ সা | রি গ প গ | গ প ধ প সাঁ।

॥ বিস্তার ॥

I গরিসা, প, প, গপধ, সাঁ, ধপ, গপধপ, গরিসা | সা, রিসা, গরিসা, পগপ, ধ, প, গপধসাঁ, ধ, প, গপধপ, গরিসা | সা ধুসা, পগপ, গগপধ, প, ধপ, গপধসাঁ, রিসাঁধপ, গপধপ, গরিসা।

II পধসাঁ, সাঁ, ধসাঁ, গঁরিসাঁ, রিসাঁ, ধপ, গপধসাঁ, পধ, প, গপধপ, গরিসা।

(গ) ॥ ভূপালী ॥

‘ভূপালী’-রাগ বা রাগিণী—ভূপাল, ভূপালি, ভূপালিকা প্রভৃতি নামে পরিচিত। ‘ভূপালী’ রাগ বা রাগিণী প্রাচীন—তবে ছন্দনামে পূর্বে প্রচলিত ছিল। শার্ঙ্গদেব-কৃত সংগীত-রত্নাকরের বাঙাধ্যায়ে ‘ডোম্বকী’-রাগের (দেশী) প্রসংগ থেকে জানতে পারি যে, ‘ভূপালী’-রাগটি ‘ডোম্বকী’ নামে প্রাচীন ভারতে (খৃষ্টীয় অব্দের) সংগীত-সমাজে প্রচলিত ছিল। তিনি উল্লেখ করেছেন,

গ্রহং দ্বিগুণসং কৃত্বা পূর্বং স্পৃষ্টা তৃতীয়কম্।

* * * *

যদা ডোম্বকিয়ঃ প্রোক্তং স্বস্থানং প্রথমং তদা ॥

সা ভূপালী ঐশ্বর্য লোকে দ্বিতীয়ং গ্রহমাশ্রিতা।

ইতি ডোম্বকী (লোকে প্রসিদ্ধা ভূপালী) ॥

টীকায় সিংহভূপাল উল্লেখ করেছেন : “ইয়ং লোকে ভূপালীত্যাচ্যতে”। তা’ছাড়া রাগের নামোল্লেখ করার সময় যখন শার্ঙ্গদেব “ডোম্বকী সাবরী” প্রভৃতি উল্লেখ করেছেন তখন কল্লিনাথও “ডোম্বকীতি ভূপালীপর্যায়ঃ” কথাগুলির দ্বারা ভূপালীর পূর্বরূপের পরিচয় দিয়েছেন। পার্শ্বদেব সংগীতসময়সারে পনেরটি ঔড়বঙ্গাতীয় ভাষাংগ-রাগের মধ্যে ‘ডোম্বকি’-র নামোল্লেখ করেছেন : “* * ডোম্বকি, সৈন্ধবি * * প-রি-হীনাঃ। ইতি পঞ্চদশ রাগা ভাষাংগ-ঔড়বাঃ।” ‘ডোম্বকি’-দেশীরাগটি ডোম্বকী, ডোম্বকী প্রভৃতি নামে পরিচিত। ডোম্বকী বা ডোম্বকী ঋষভ ও পঞ্চম-বর্জিত ঔড়বঙ্গাতির রাগ। শার্ঙ্গদেব সংগীত-রত্নাকরের দ্বিতীয় রাগ-বিবেক্যাধ্যায়ে ডোম্বকী বা ডোম্বকী যে অধুনাপ্রসিদ্ধ (অর্থাৎ বৃহদ্দেশীকার মতংগের তথা খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দের পরবর্তীকালের) রাগ সে’কথা উল্লেখ করেছেন :

চতুস্ত্রিংশদিকে রাগাঃ প্রাকপ্রসিদ্ধাঃ প্রকীর্ততাঃ।

অথাধুনা প্রসিদ্ধানামুদ্দেশঃ প্রতিপাঠ্যতে ॥

৩৪টি দেশীরাগ পূর্বে প্রসিদ্ধ ছিল ও সে’গুলি হ’ল রাগাংগ ৮টি+ভাষাংগ ১১+ক্রিয়াংগ ১২টি+উপাংগ ৩টি=৩৪টি। গাম্ভীরী, বেহারী, তরংগিণী প্রভৃতি রাগাংগ। তা’ছাড়া ভাবকী, স্বভাবকী, শিবকী, মকরকী, ত্রিনেতকী, কুমুদকী, দম্বকী, ওজকী, নাগকী, ধন্তকী, বিজয়কী প্রভৃতি অংগ-রাগ। ‘কী’, ‘ক্রিয়’ বা ‘কৃতি’ সমান অর্থবোধক অংগ-বা অংশ বোধক পদাংশ (suffix)। কী, ক্রিয় বা কৃতি—পদাংশযুক্ত দেশীরাগগুলি ‘ক্রিয়াংগ’ শ্রেণীভুক্ত, অর্থাৎ ‘কী’, ‘ক্রিয়’ বা ‘কৃতি’ পদাংশ ‘ক্রিয়াংগ’-শব্দেরই সংক্ষিপ্ত বা বীজাত্মক (seedal) নাম বা শব্দ। শার্ঙ্গদেব “অথাধুনা প্রসিদ্ধানামুদ্দেশঃ প্রতিপাঠ্যতে” শ্লোকের অবতারণা ক’রে পূর্বোক্ত দেশী রাগাংগাদি রাগের পরবর্তীকালে অভিজাত সমাজে

শুদ্ধিকৃত ও প্রচলিত রাগগুলিকে ‘অধুনাপ্রসিদ্ধ’ রাগ বলতে চেয়েছেন। সে’গুলি হ’ল : রাগাংগ-রাগ ১৩টি+ভাষাংগ ২টি+ক্রিয়াংগ ৩টি+উপাংগ ২টি = মোট ৫২টি। ভূপাল বা ভূপালীর^১ পূর্বরূপ ‘ডোম্বকি’ (পার্শ্বদেব ডোম্বকিই বলেছেন)—‘ডোম্বকী’ বা ‘ডোম্বকী’ নামেও পরিচিত (সংগীত-রত্নাকর ২।১১)। পার্শ্বদেব ডোম্বকিকে ভাষাংগ-রাগ বলেছেন। শাঙ্গদেবের অভিমতও তাই : “ডোম্বকী গাবরী বেলাবলী প্রথমমঞ্জরী, * * নট্টা কর্ণাটবঙগালো ভাষাংগাণি নবাক্রবন্” (রত্নাকর ২.১২)। কিন্তু ‘কী’ পদাংশ সাধারণত ‘ক্রিয়াংগ’-রাগের বোধক ব’লে ডোম্বকীকে ক্রিয়াংগ-শ্রেণীর অন্তর্ভুক্ত করা উচিত ছিল, কিন্তু ডোম্বকীর বেলায় নিয়মের ব্যতিক্রম হয়েছে। প্রদ্বৈয় শ্রীঅর্ধেন্দুকুমার গংগোপাধ্যায়ও ‘কী’-পদাংশযুক্ত রাগের প্রসঙ্গে একথাই উল্লেখ করেছেন। তিনি বলেছেন : “পূর্বে নূতন রাগ উৎপন্ন হইলে তাহাকে রাগিণীর পর্ষায়ে না বসাইয়া রাগাংগ, ক্রিয়াংগ, ভাষাংগ এবং উপাংগ এই পর্ষায়ে বসাইয়া নূতন রাগাদির বর্ণীকরণ হইত। সুতরাং যে’ সব রাগিণীর নামের পশ্চাতে ‘ক্রিয়া’, ‘কৃতি’ বা ‘কী’ এইরূপ পদাংশ (suffix) দেখিতে পাওয়া যায়, সেই সব রাগিণী পুরাকালে ‘ক্রিয়াংগ’ রাগ বলিয়া বিতর্ক ও পর্ষাযুক্ত ছিল। চলিত ভাষায় রাম-কী = ‘রাম-কিরী’, গোণ্ড-কী = ‘গোণ্ড-কিরী’ (গোণ্ড-করী), দেব-কী = দেবকিরী ইত্যাদি নামে গায়কদের মুখে প্রসিদ্ধ হইয়াছে। বাংলাদেশ স্বন্দর নামকেও বিকৃত ও অপভ্রংশ-রূপে রূপান্তরকার্যে অতি-প্রসিদ্ধ”।^২ কিন্তু এখানে উল্লেখযোগ্য যে, শাঙ্গদেবের অধুনাপ্রসিদ্ধ রাগাংগাদি শ্রেণীর রাগের অনেকগুলির নাম মতংগ বৃহদ্দেশীতে উল্লেখ করেছেন, আবার ডোম্বকী বা ডোম্বকী প্রভৃতি কতকগুলি রাগের কোন পরিচয় দেন নি।

শাঙ্গদেব ভূপালীর পূর্বরূপ ডোম্বকী বা ডোম্বকৃতির পরিচয় দিয়েছেন : “তজ্জা ডোম্বকৃতি: সাংশা ধাস্তা দৈন্তে রি-পোজ্জিতা” ; অর্থাৎ ত্রবণা (ত্রিবেণী) থেকে ডোম্বকৃতির বিকাশ, তার ষড়্জ—অংশ, দৈবত—গ্রাস এবং ঋষভ ও পঞ্চম-বজ্রিত ঔড়বজ্রাতির রাগ। পার্শ্বদেব সংগীতসময়সারেও বলেছেন : “প-রি-হীনাঃ”, সুতরাং দেখা যায়, ডোম্বকী বা ডোম্বকৃতির রূপ-নির্ণয়-ব্যাপারে শাঙ্গদেব পার্শ্বদেবকেই অনুসরণ করেছেন। ষ্ট্রীয় ১৩শ অঙ্কের পরবর্তী গ্রন্থে ডোম্বকী—ডোম্বকৃতি বা ডোম্বকীর স্থান অধিকার করেছে ‘ভূপালী’ বা ‘ভূপাল’ (দেশজাত ?) এবং সংগীত-মকরন্দ ও অভিলাষার্থচিন্তামণি বা মানসোল্লাস প্রভৃতি গ্রন্থ তার চাক্ষুষ প্রমাণ।

১। অনেকে ভূপালকে ভূপালী থেকে পৃথক রাগ বলেন ও এ’সম্বন্ধে পরে আলোচিত হবে।

২। তবে দেবকী ও দেবগিরী (হিন্দীতে দেওগিরী) পৃথক পৃথক রাগ।

৩। ‘কী’-শ্রেণীর রাগের আলোচনা-প্রসঙ্গে এই উদ্ধৃতি পূর্বেও উল্লেখ করা হয়েছে।

সংগীত-মকরন্দে ভূপালী ‘ভূপাল’ ও ‘ভূপালী’ এই উভয় নামেই পরিচিত। যেখানে পুরুষপদবাচ্য ‘রাগ’ সেখানে ‘ভূপাল’ : “ভূপালো ভৈরবশ্চৈব” প্রভৃতি ও স্ত্রীপদবাচ্য বা রাগিণী হিসাবে ‘ভূপালী’ নামে উল্লিখিত : “দেবকী চৈব ভূপালী” প্রভৃতি। কিন্তু সংগীত-মকরন্দেই আবার এ’নিয়মের ব্যতিক্রম হয়েছে ‘পুংলিং’-রাগের তালিকায় : “অথ পুংলিংরাগাঃ। * * ভূপালী ছায়াগোড়শ” প্রভৃতি (মনে হয় সংপাদনা-বিভ্রাটই এর কারণ)। তা’ছাড়া এখানে উল্লেখযোগ্য যে, সংগীত-মকরন্দে ডোম্বকীর পরিবর্তে ভূপাল বা ভূপালীর উল্লেখ থাকায় নারদের (২য়) ‘মকরন্দ’ গ্রন্থটি যে শাক্তদেবের তথা খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর পরবর্তী তা’ বোঝা যায়। পূর্বেও আমরা এ’কথার উল্লেখ করেছি। ১২শ-১৩শ শতাব্দীর গুণী সোমেশ্বরদেব মানসোল্লাসে পঞ্চমরাগের জন্তরাগ বা রাগিণী হিসাবে ভূপালীর উল্লেখ করেছেন। হুতরাং ডোম্বকৃতি বা ডোম্বকীর পরিবর্তে নিজের স্বরূপে ভূপাল বা ভূপালীর আবির্ভাব খৃষ্টীয় ১২শ-১৩শ শতাব্দীর সমাজে হওয়াই স্বাভাবিক। সম্ভবতঃ শাক্তদেবের কাছে এ’রহস্য ঠিক অপ্রকাশিত ছিল, অথবা তিনি পূর্বাধারার সম্মান অক্ষুণ্ন রেখে ভূপালীর পরিবর্তে তার পূর্বরূপ ডোম্বকৃতি বা ডোম্বকীরই পরিচয় দিয়েছেন।

সংগীত-মকরন্দে নারদ (২য়) ভূপাল বা ভূপালীকে ষাড়বজ্রাতির রাগ হিসাবে পরিচয় দিয়েছেন : “ভূপালঃ ষাড়বো রাগো গাদিঃ ষড়্জ-বিবজ্জিতঃ”। পার্শ্বদেব ও শাক্তদেবের উল্লিখিত ঋষভ-পঞ্চম-বজ্জিত ডোম্বকীর ঔড়ব রূপের সংগে নারদ-বর্ণিত ভূপালীর রূপের মিল নাই। তা’ছাড়া ‘ষড়্জ-বিবজ্জিত’ ভূপালী সম্বন্ধে নারদের এই বিবৃতি বিশেষ সন্দেহের উদ্রেক করে।

খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দীর গ্রন্থ শারংগধরপদ্ধতিতে উল্লিখিত ‘রাগার্ণব’-গ্রন্থে দেশাখ বা দেশাখ্য রাগের জন্তরাগ হিসাবে ভূপালীর নামোল্লেখ করা হয়েছে। খৃষ্টীয় ১৫শ শতাব্দীর সংকলিত গ্রন্থ নারদের (৩য়) ‘পঞ্চমসংহিতা’ বা ‘পঞ্চমসারসংহিতা’-গ্রন্থে ভূপালীকে কর্ণাটরাগের রাগিণী বলা হয়েছে। পণ্ডিত রামামত্য (১৫৫০ খৃঃ) স্বরমেলকলানিধিতে ভূপালীকে (‘ভূপাল’) হিন্দোলমেলের অন্তর্গত বলেছেন : “* * হিন্দোলো মার্গাহিন্দোলস্তথা ভূপালী ইত্যমী * *”। রামামত্যের মতে ভূপালী মধ্যম ও নিষাদ-বজ্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ, ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস। এ’রাগ প্রাতঃকালে গানের সময় :

ভূপালরাগঃ স-ক্রাসঃ সাংশঃ স-গ্রহ এব চ।

ম-নি-লোপদোড়ুবঃ স্রাং প্রাতঃকালে চ গীযতে ॥

রামামত্যের হিন্দোলমেলের সাধারণ-গান্ধার, শুদ্ধ-ধৈবত (‘ধৈবতঃ শুদ্ধ এবাজ্জ’) ও কৈশিক-নিষাদের ব্যবহার ও এর বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অল্পসারে রূপ হয়—সা রি

গ্ৰ ম প ধ নি সা°—যা আসাবরীমেলের অধরূপ। ভূপালীতে মধ্যম ও নিষাদ বর্জিত হ'লে রামামত্যের মতে ভূপালীর রূপ হয় : সা রি গ্ৰ প ধ সা°—সা° ধ প গ্ৰ রি সা। এখানে গান্ধার ও ধৈবত কোমল বা বিকৃত, তাই তিনি ভূপালীকে প্রাতঃকালের রাগ বলেছেন।

পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ) রাগবিবোধে ভূপালীকে মধ্যমশ্রেণীর রাগ বলেছেন। ভূপালী মল্লারীমেলের অন্তর্গত : “মল্লারীমেল উক্তাত্তীত্রতর-রি * * পূর্বগোড়ো ভূপালী-গোণ্ড-শংকরাভরণঃ” প্রভৃতি। রামামত্যের মতো তিনিও ভূপালীকে মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন। ষড়্জ—গ্রহ ও গ্রাস, গান্ধার—অংশ এবং প্রাতঃকালের গানের সময়। সোমনাথ বলেছেন : “স-গ্রাস-গ্রহ-গাংশা ম-নি-হীনোষঃ স্বতেহভূপালী”। সোমনাথের মল্লারীমেলের রূপ : “তীত্রতর-রি-মুহ-ম-তীত্রতর-ধাণ্ড, মুহ-সঃ শুদ্ধাঃ স-ম-পা অস্মাদেতে তু মল্লারি”, এবং এর বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অধ্যায়ী রূপ—সা রি গ ম প ধ নি সা° (= তীত্রতর-ঋষভ=শুদ্ধ-ঋষভ, মুহ-মধ্যম=তীত্র বা শুদ্ধ-গান্ধার, তীত্রতর-ধৈবত=তীত্র বা শুদ্ধ-গান্ধার, তীত্রতর-ধৈবত=তীত্র বা শুদ্ধ-ধৈবত, মুহ-ষড়্জ=তীত্র বা শুদ্ধ-নিষাদ, ষড়্জ মধ্যম ও পঞ্চম=শুদ্ধ)। স্তরানু পণ্ডিত সোমনাথের মল্লারি বা মল্লারী-মেল (মল্লার) বর্তমানকালের শুদ্ধমেল বিলাবল।

পণ্ডিত অহোবলও ভূপালীকে মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ বলেছেন। ঋষভ ও ধৈবত—কোমল (রি ধ), গান্ধার—গ্রহ, ঋষভ—গ্রাস ও গান্ধার—অংশ বা বাদী। ঋষভ ও ধৈবত কোমল হওয়ায় অহোবলের ভূপালী বর্তমান পদ্ধতির ভৈরব-মেলের অন্তর্গত ও সে'জন্ম তিনি প্রাতঃকালে গানের সময় নির্দিষ্ট করেছেন। অহোবলের সংগে রামামত্যের কতকাংশে মিল আছে, আবার মিলও নাই। কেননা অহোবলের মতে ভূপালির রূপ : সা রি গ্ৰ প ধ সা°—সা° ধ প গ্ৰ রি সা এবং রামামত্যের মতে : সা রি গ্ৰ প ধ সা°—সা° ধ প গ্ৰ রি সা। মোটকথা

অহোবল ও রামামত্যের মধ্যে আসল পার্থক্য অংশ, স্বর ও মেল নিয়ে। অহোবল গান্ধারকে ভূপালীর অংশ বা বাদী বলেছেন ও মায়ামালবগোল তথা বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবমেলের অন্তর্গত বলেছেন, আর রামামত্য ভূপালীর ষড়্জ—অংশ এবং প্রাচীন হিন্দোল ও বর্তমান পদ্ধতির আসাবরীমেল স্বীকার করেছেন। তবে উভয়েই কিন্তু ভূপালীকে প্রাতঃকালের রাগ বলেছেন। পুণ্ডরীক বিট্টল ‘রাগমঞ্জরী’-গ্রন্থে ভূপালীকে কেদারমেলের অন্তর্গত রাগ বলেছেন। কেদারমেল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির

শুদ্ধমেল বিলাবল : সা রি গ ম প ধ নি, সা^১। এ'দিক থেকে পুণ্ডরীকের সংগে পণ্ডিত সোমনাথের মতের মিল পাওয়া যায়। রাগতরংগিণীতে পণ্ডিত লোচনও ভূপালীকে কেদার-সংস্থান তথা কেদারমেল ও বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির বিলাবলমেলের (শুদ্ধখাট) অন্তর্গত রাগ বলেছেন।

পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে ভূপালীকে সংপূর্ণজাতির রাগ বলেছেন ও এ'দিক থেকে তাঁর মতের সংগে অনেকের মতেরই মিল নাই। তবে বিকল্পে বা মতান্তরে ভূপালী ঋষভ-পঞ্চম-বর্জিত ঔড়ব এ'কথা দামোদর উল্লেখ করেছেন ও সম্ভবতঃ তিনি পার্শ্বদেব ও শার্ঙ্গদেবকে অঙ্গসরণ করেছেন। ভূপালীর ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও হাস, প্রথম-মূর্ছনা তথা উত্তরমস্ত্রাঃ—সা রি গ ম প ধ নি—এই শুদ্ধ স্বরসন্দর্ভ দ্বারা নিয়মিত। দামোদর বলেছেন :

ষড়্জগ্রহাংশকহাসা ভূপালী কথিতা বৃহঃ।

মূর্ছনা প্রথমা যত্র সংপূর্ণা শাস্তিকে রসে।

কৈশিক্তু রি-প-হীনেয়মোড়বা পরিকীর্তিতা ॥

ভূপালী শাস্তরসে লীলায়িত, স্ততরাং গম্ভীর ও শাস্তভাবের পরিবেশক।

দামোদর ভূপালীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

গৌরহ্রাতিঃ কুমকুমরক্তদেহা

তুংগস্তনী চন্দ্রমুখী মনোজ্ঞা।

ভতুঃ স্বরন্তী বিরহেণ দনা

ভূপালিকেয়ং রসশাস্তিযুক্তা ॥

রাগবিবোধে পণ্ডিত সোমনাথ রূপ বর্ণনা করেছেন,

দোলালোলা বিপিনে তরলিতবলয়ং বিভূষা ভূপালী।

কাস্তে প্রসিতাত্যস্তং কুঙ্কুমপীতা স্মরাদ্ভীতা ॥

ভূপালী রাগিণীর বাসকসজ্জিকা নায়িকার রূপ। দামোদর ভূপালীকে শাস্তরসের প্রতিমূর্তি বলেছেন, কিন্তু সোমনাথ একে শৃংগাররসের প্রকাশিকা ব'লে উল্লেখ করেছেন : “স্মরাদ্ভীতা কামাতুরা”। কুঙ্কুমে ভূষিত স্ততরাং ‘গৌরবর্ণ’ রজোগুণেরই প্রতিচ্ছবি। অতীব চঞ্চলা ও কাস্ত-মিলনের জগ্ন উৎসুক। একান্ত বিরহে বা বিচ্ছেদ-হুঃখে নির্বেদ বা বৈরাগ্যের সঞ্চার হয় ও সে'দিক থেকে শৃংগাররসই সৃষ্টি ও সজ্জীবতার পরিপূর্ণ বিকাশ নিয়ে পুনরায় শাস্তরসে আত্মপ্রকাশ করে। ভারত নাট্যশাস্ত্রে আদিরস শৃংগারের সংগে রতিকে স্থায়িভাব হিসাবে গ্রহণ করলেও নির্বেদকে বিপ্রলম্ভের সংগে সম্পর্কিত করেছেন : “তত্র শৃংগারো নাম রতিস্থায়িভাবপ্রসভ * *। বিপ্রলম্ভকৃতস্ত নির্বেদম্মানিশংকাস্থা * *”। নির্বেদের সংগে মানি প্রভৃতি যুক্ত থাকলেও নির্বেদ

বৈরাগ্যেরই নামান্তর। তরংগকারের বর্ণনা : ভূপালীর গলায় মালতীপুষ্পের মালা ; তিনি বিচিত্র আভরণে ভূষিতা, পরিধানে শ্বেতবাস, চিক্ণ কেশদাম, কমলমুখী, আয়তনেত্রা, কোকিলনিন্দিতকণ্ঠে স্নমধুর গান করছেন। তাঁর অন্তরে বিরহের শোকানল যেমন প্রজ্বলিত তেমনি নায়কের সংগে আবার রংগরসে তিনি নাভোয়ায়া।

॥ বর্তমান রূপ ॥

ভূপালী কল্যাণমেলের অন্তর্গত। মধ্যম ও নিষাদ-বজ্রিত, স্ততরাং ঔড়বজ্রাতির রাগ। এই রাগ শুদ্ধকল্যাণের সমগোত্রীয় ও সমপ্রকৃতিক। তা'ছাড়া ভূপালী ও শুদ্ধকল্যাণ দু'টিই পূর্বাংগবাদী রাগ, কিন্তু ভূপালী ঔড়বজ্রাতির রাগ হওয়ায় শুদ্ধকল্যাণ থেকে রূপে পৃথক। গান্ধার ও পঞ্চম স্বর-সংগতি, গান্ধার—বাদী ও নিষাদ বজ্রিত ব'লে ধৈবত—সংবাদী। ভূপালী অবরোহণে ঋষভ ও গান্ধারের ওপর সামান্য স্থিতি লাভ করে : ধ প্ৰ গ ধ ধ প্ৰ গ রি, গ প ধ সাঁ। পঞ্চমস্বরের প্রয়োগ ধৈবত অপেক্ষা কম হওয়া

উচিত, নচেৎ পঞ্চমের অধিক ব্যবহারে দেশকারের ছায়া প্রকাশ পেতে পারে। যেমন ধপ, গপ, ধপ, গরিসা, গপধ, প'। এখানে পঞ্চমের ব্যবহার বেশী হওয়ায় দেশকারের ছায়া স্পষ্ট। তা'ছাড়া ভূপালীতে ও দেশকারে 'সা'রি গ প ধ' স্বরগুলির ব্যবহার সমান ব'লে দু'টি রাগের মধ্যে বৈশিষ্ট্য ও পার্থক্য স্থষ্টির জন্য একান্ত চাতুর্যের সংগে উপরি-উক্ত স্বরগুলির ব্যবহার করা উচিত। ভাতখণ্ডজী হিন্দুস্তানী সংগীতপদ্ধতিতে (প্রথম ভাগ) ভূপালী ও দেশকারের যে স্বর-বিত্তাসের বৈশিষ্ট্য দেখিয়েছেন এখানে তাদেরই উল্লেখ করা গেল :

(১) ভূপালী :

I গরিসা, রিগ, গরিগ, রিসাধপ, ধসা, রিসা, গ, ধপগ, পগ, রিগ, গরিসা। গপ ধসাঁ, সাঁরি' সাঁধ পগ, রিগ রিসাঁ ধপ গ, রিগ, গাঁরিসাঁধপগ, সাঁধ পগ, ধপ গরি, গরিসা।

(২) দেশকার :

I ধ, ধপ, গপ ধপ, গরিসা, সারিগপ, ধধ ধপসাঁ ধপ, রিঁরিঁসাঁ ধপ, ধধ সাঁসাঁধপ, ধপ গরিসা, ধ, ধপ পগ। পধ সাঁ রিঁসাঁ, সাঁরিঁগাঁরিঁসাঁ, রিঁসাঁধপ, ধধ রিঁসাঁ ধধপ, গপ ধসাঁ ধপ, গপ ধপ গরিসা, ধধপ।

অনেকে ভূপাল ও ভূপালী এই দু'টি নামকে পৃথক হিসাবে গ্রহণ ক'রে দু'টিকে ভিন্ন ভিন্ন প্রকৃতির রাগ বলেন, কিন্তু আসলে দু'টি নাম অ-কারাস্ত ও ঙ্গ-কারাস্ত হিসাবে ভিন্ন হলেও তারা এক ও অভিন্ন রাগ ব'লে মনে হয়। তবে দু'টিকে যারা পৃথক হিসাবে গ্রহণ করেন তাঁরা বলেন 'ভূপাল' ভৈরবীমেলের ও 'ভূপালী' কল্যাণমেলের অন্তর্গত।

ভূপাল ও ভূপালীকে যারা পৃথক্ বলে মনে করেন তাঁদের গ্রহণের সুবিধার জন্য শ্রদ্ধেয় পণ্ডিতজীর বিশ্লেষণশৈলিটি এখানে উদ্ধৃত করছি। তিনি বলেছেন : “মেরে খ্যালসে হমে ভূপাল ওর ভূপালীকো দো ভিন্ন রাগ মাননা চাহিয়ে। ভৈরবীখাটমে ম-নি বর্জ্য রাগ ‘ভূপাল’, ওর শুদ্ধস্বরোকে ম-নি বর্জ্য রাগকো ‘ভূপালী’ কহতে হৈ। রাগ ভূপালী রাত্তিকে প্রথম প্রহরকা ওর ভূপাল-রাগ দিনকে প্রথম প্রহরমে গায়া জাতা হৈ”।

ভূপালীকে অনেক ‘ভূপকল্যাণ’-ও বলেন। ভূপকল্যাণ পূর্বাংগবাদী রাগ। সংগীত-তরংগকারের মতে গৌড় ও কল্যাণ অথবা বিলাবল ও কল্যাণের সংমিশ্রণে ভূপকল্যাণের সৃষ্টি। ভূপালীর দক্ষিণী নাম ‘মোহন’।

আরোহণ—সা রি গ প, ধ, সা,

অবরোহণ—সা, ধ প, গা রি সা

পকড়—গ, রি, সা ধ, সা রি গ, প গ, ধ প গ, রি সা।

॥ বিস্তার ॥

I সারি গরি সাধু, সারিসা সাধু, সারিগ, রিগ পগ, ধপগ, রিগ গরি সা, সারিগ সাধু গরিগ, সারিগ রিসা | সাধু, রিসাধু গরিগ, রিসাধু সারিগ রসা | গা রিগ পগ, গপধ পগ, রিগ সারি গরি সা।

II গপ ধসা° সা°রি সা°, সা°ধপ ধপগারি, গপধপ, ধসা° স°রি°সা°, সা°রি°গ°রি°সা°, প°প°গ°রি°সা° রি°সা°, ধ, গ°রি°সা°, রি°সা°ধপগ, ধপগরি, সারিগপধসা°, ধপগরি গরি সা।

এ’টি ভূপালী বা ভূপকল্যাণের স্বর-বিস্তার। যারা ভূপালকে ভূপালী থেকে পৃথক রাগ বলেন তাঁদের মতে ভূপাল ভৈরবমেলের অন্তর্গত। ভূপালীর মতো ভূপকল্যাণ মধ্যম ও নিষাদ-বর্জিত ঔড়বজ্রাতির রাগ। ভূপালের স্বর-সংবাদ ধৈবত ও গান্ধার এবং স্বর-সংগতি পঞ্চম ও গান্ধার। ঋষভ, গান্ধার ও ধৈবত বিকৃত বা কোমল, এ’জ্ঞ এর রূপ-বিস্তারে তোড়ীর ছায়াপাত হওয়া স্বাভাবিক। তবে ভূপাল ঔড়বজ্রাতি ও তোড়ী সম্পূর্ণজাতির রাগ, তাই উভয়ের মধ্যে পার্থক্য সৃষ্টি হওয়া স্বাভাবিক। পৃথকবাদীরা বলেন ভূপাল ও ভূপালির পার্থক্য শুদ্ধ ও বিকৃত স্রবের প্রয়োগ ও রাগ-প্রকাশের সময় নিয়ে পরিষ্কৃত। ভূপালরাগের রূপ—

আরোহণ—সা রি গ প, ধ সা°,

অবরোহণ—সা° ধ প, গ রি সা।

কিন্তু পূর্বেই আলোচিত হয়েছে যে, ভূপাল ও ভূপালী ছিল আসলে একই রাগ, পরবর্তী-

কালে (খৃষ্টীয় ১৫শ-১৬শ অর্দে) মল্লার—মল্লার বা মল্লারীর মতো বিভিন্ন মেলের অন্তর্গত ক’রে সম্ভবতঃ দু’টিকে পৃথক রাগ হিসাবে গ্রহণ করা হয়েছিল। তা’ছাড়া ভূপালী বা ভূপালকে খৃষ্টীয় ১৫শ-১৭শ অর্দের গুণীদের মধ্যেও অনেকে কখনো বর্তমান আসাবরী অথবা ভৈরব কিংবা বিলাবল মেলের অন্তর্গত করেছেন। যেমন রামামতা ভূপালীকে হিন্দোলমেল তথা বর্তমান আসাবরীমেল, সোমনাথ মল্লারীমেল তথা বর্তমান শুদ্ধমেল বিলাবল, পণ্ডিত অহোবল মায়ামালবগোল তথা বর্তমান ভৈরবমেল, কিংবা পুণ্ডরীক বিট্টল ভূপালীকে কেদারমেল তথা বর্তমান বিলাবলমেলের অন্তর্গত বলেছেন। দর্পণকার দামোদরের মতে ভূপালী বর্তমান শুদ্ধমেলের (বিলাবলের) অন্তর্গত। প্রাচীন শাস্ত্রীরাই বিকৃত বা শুদ্ধ মেলের অন্তর্গত ক’রে একই ভূপালীর (ভূপালও) স্বররূপের পরিচয় দিয়েছেন, স্তত্রাং পূর্বের দ্বারা অত্‌সরণ ক’রে একই ভূপালীর দু’টি রূপ কল্পনা করা কিছু বিচিত্র নয়—অন্ততঃ ঐতিহাসিকতার পরিপ্রেক্ষিতে যা বোঝা যায়। শিল্পীর রুচি অত্‌সারে ক্রমে অ-কারান্ত ও ই-কারান্ত বিভক্তিক্রম নামের অজুহাতে ‘ভূপাল’ ও ‘ভূপালী’ পৃথক রাগ হিসাবে গ্রহণ করা হয়েছিল ব’লে মনে হয়।

ঐন্দ্রিয় ক্ষেত্রমোহন গোস্বামী ‘সংগীতসার’-গ্রন্থে (পৃ ৩৫২) একটি পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বর্জ্যতির ভূপালীর স্বররূপ দিয়েছেন, যাতে তীব্র তথা কড়ি-মধ্যমের সামান্য স্পর্শ আছে। অবশ্য বর্তমানে এর প্রচলন নাই। সে’টি হ’ল :

- I ধূসা নিরি ধূসা, নিরিসা, ধূপ্‌গু রিগ্‌ পধু সা, নিসা রিগ্‌ গপ্‌ মপ্‌ গরি সারিসা।
II গগ্‌ পম্‌ পধু সা, সানিসা রিগ্‌পম্‌ পগ্‌ রিসা, ধূসা ধপ্‌গরি, গপ্‌ধূসা ধপ্‌গপ্‌, গরি গরি সা, নিসা রিসা।

(ঘ) ॥ গুজরী ॥

‘গুজরী’-রাগ বা রাগিণী—গুজরী, গুজরীকা, গুজরী, গুজরীকা, গুজরী প্রভৃতি নামে পরিচিত। গুজরী দেশজাত রাগ অথবা গুজরজাতির স্বরের পরিশুদ্ধ রূপ। গুজর বা গুজরজাতি নাকি শক, যবনাদির মতো ভারতের বাইরে থেকে ভারতে এসে উপনিবেশ স্থাপন করেছিল। ঐন্দ্রিয় রাখালদাস বন্দ্যোপাধ্যায় বাঙলার ইতিহাসে উল্লেখ করেছেন : পঞ্চম শতকে হুণজাতির ভারত-আক্রমণের অব্যবহিত পরে গুজরগণ মধ্য-এশিয়া থেকে ভারতের উত্তর-পশ্চিম সীমান্তের পার্বত্যপথে আধাবর্তে প্রবেশ করেছিল। ক্রমশঃ তারা ভারতের অধিবাসীদের সংগে মিলে স্থায়ীভাবে বসবাস করতে থাকে। চৈনিক পরিব্রাজক ইউয়ান চোয়াং ৬৪২ খৃষ্টাব্দে ভারতে এসে সহস্র কোশ-বিস্তৃত গুজররাজ্যের

নাম উল্লেখ করেছিলেন। খৃষ্টীয় ছ'শতকের শেষার্ধ্বে বর্তমান ভরোষ তথা প্রাচীন ভূগুপছ বা ভরুপছের কাছে একটি গুর্জররাজ্য প্রতিষ্ঠিত হয়। এটিই পরবর্তীকালে গুর্জর-রাষ্ট্র বা গুজরাট নামে পরিচিত হয়। শ্রদ্ধেয় শ্রীঅর্জুজকুমার গংগোপাধ্যায় বলেছেন : গুর্জররাষ্ট্রের প্রাচীন নাম ছিল লাট বা দক্ষিণ-গুজরাট। নন্দোর এই রাজ্যের রাজধানী ছিল। এক সময়ে গুর্জর-সাম্রাজ্য পূর্বে গোড়দেশ থেকে পশ্চিমে সিন্ধুতীর পর্যন্ত ও উত্তরে হিমালয় থেকে দক্ষিণে নর্মদাতীর পর্যন্ত বিস্তৃত হয়েছিল। গুর্জরজাতি সুসভ্য আর্ধজাতির আচার-ব্যবহার, সংস্কৃতি ও সাধনার প্রতি আকৃষ্ট হ'য়ে ক্রমে সে'গুলিকে আশ্রয়িত করে। তাদের জাতিগত একটি বিশিষ্ট সাধনা ও সমাজধারাও ছিল। শিল্প ও সাহিত্যের ক্ষেত্রে গুর্জরজাতির দান মোটেই নগণ্য নয়। সংগীতে তারা অমুরাগী ছিল। তাদের দৈনন্দিন জীবনের বিভিন্ন আনন্দোৎসবে সংগীতের ব্যবস্থা থাকত। গুর্জরীরাগ তাদেরই জাতীয় হরের শুদ্ধাকৃত রূপ।

‘গুর্জরী’ অত্যন্ত প্রাচীন রাগ। নাট্যশাস্ত্রে গুর্জরজাতি ও গুর্জরীরাগের উল্লেখ পাওয়া যায় না এবং না পাওয়াই স্বাভাবিক, কেননা দেশী তথা বিভিন্ন দেশের বিশিষ্ট জাতীয় গানের সুরগুলিকে দর্শনক্ষেপে পরিশুদ্ধ ক’রে নেওয়ার সুপরিচালিত প্রচেষ্টা বা কাজ শুরু হয়েছিল আগলে খৃষ্টীয় ১ম-২য় অব্দের পরবর্তী সময়ে। কোহল, যাষ্টিক, তুম্বুরু, হুর্গাশক্তি প্রভৃতির সময়েই জাতীয়করণের কাজ আরম্ভ হয় ও আচার্য মতংগের সময়ে তথা খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দে শুদ্ধিযজ্ঞের প্রচেষ্টা ভারতীয় সংগীতভাণ্ডারকে ঐশ্বর্যমণ্ডিত করেছিল। মতংগ তাঁর ‘বৃহদ্দেশী’ বা দেশীরাগের বিপুল সংগ্রহ-গ্রন্থে পূর্বাচার্য যাষ্টিকের অভিমত উদ্ধৃত ক’রে ‘গুর্জরী’ (বা গুর্জরী)-রাগের উল্লেখ করেছেন ও পরিচয় দিয়েছেন। তিনি (১) প্রথমবার বেরঞ্জিকা, চ্ছেবাটী, সৌরাষ্ট্রী প্রভৃতি দেশীরাগের সংগে গুর্জরী বা গুর্জরীর নামোল্লেখ ক’রে বলেছেন : “ইতোতাঃ প্রকট ভাষাষ্টকরাগস্তা ষোড়শ”, অর্থাৎ এই বোলটি দেশীরাগ গ্রামরাগ টক্কের (টক্কজাতি বা টক্কদেশের দান) ভাষা বা জন্তরাগ। (২) দ্বিতীয়বার খঞ্জরী, আভীরী, সৈন্ধবী প্রভৃতির সংগে ‘গুজরী’-র (গুজরী—গুর্জরী বা গুর্জরীরই নামান্তর। অনেকে গুজরীকে পৃথক রাগ বলেন, কিন্তু তা’ ঠিক মনে হয় না) নাম উল্লেখ ক’রে বলেছেন : “চৈবমঠৌ মালব-কৈশিকি” এবং এই আটটি গ্রামরাগ মালবকৈশিক বা মালবকৌশিকের ভাষা অথবা জন্তরাগ। (৩) পুনরায় তৃতীয়বার আভীরী, ভাবিনী, মাংগালী, সৈন্ধবী, দাক্ষিণাত্যা প্রভৃতি দেশীরাগের সংগে গুর্জরী বা গুর্জরীর নাম উল্লেখ ক’রে মতংগ বলেছেন : “এতা ভাষান্ত বিজ্ঞেয়া গায়কৈঃ পঞ্চমোদভবাঃ”, অর্থাৎ এই ভাষা বা জন্তরাগগুলি গ্রামরাগ ‘পঞ্চম’ থেকে বিকশিত। অপর রাগের প্রসঙ্গে পূর্বেই আলোচিত হয়েছে যে, মতংগ টক্ক, সৌবীর, মালবপঞ্চম, ষাড়ব, বোট্ট, হিন্দোলক বা হিন্দোল, টক্ককৈশিক ও

মালবকৈশিক এই আটটিকে ‘রাগ’ আখ্যা দিয়েছেন : “এতে রাগাঃ সমাখ্যাতা নামতো মুনিপুঙ্গবৈঃ” ১

গুর্জরী (বা গুর্জরী) প্রভৃতি দেশী রাগগুলির পরিচয় দিতে গিয়ে মতংগ বলেছেন : “যাষ্টিক উবাচ” । আচার্য যাষ্টিকের রচিত ‘সর্বাগমসংহিতা’ নামে একটি গ্রন্থ ছিল ও মতংগের বিবরণ থেকে জানা যায়, তাতে দেশীরাগের স্রষ্টা পরিচয় ছিল : “সর্বাগমসংহিতায়াং যাষ্টিকপ্রমুখাভাবালক্ষণাধ্যায়ঃ চতুর্থঃ” । এ’ছাড়া ‘এতা যাষ্টিকেন প্রযুক্তা’, ‘অতঃপরং প্রবক্ষ্যামি শাহুলমতে ভাবালক্ষণম্’ প্রভৃতি স্বীকারোক্তিগুলি থেকে বিশেষভাবে প্রমাণ হয় যে, নাট্যশাস্ত্রকার ভরতের (খৃষ্টীয় ২য় শতক) পরে ও মতংগের পূর্বে ও সময়ে (খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অঙ্গ) কোহল, যাষ্টিক, শাহুল, দুর্গাশক্তি প্রভৃতি আচার্য দেশীয় বা আঞ্চলিক গানের স্রষ্টাগুলিকে অভিজাত রাগশ্রেণীভুক্ত করার ব্যাপারে যথেষ্ট চেষ্টা করেছেন । মতংগ টক্করাগের জন্তরাগ হিসাবে গুর্জরীর পরিচয় দিয়ে বলেছেন,

- (১) নিষাদর্ষভঙ্গজাস্তা সংপূর্ণা ষড়্জমধ্যমা ।
সংগ+তত্র বিজ্ঞেয়া পঞ্চমর্ষভয়োন্তথা ।
দেশভাষাত্ বিখ্যাতা গুর্জরী পরমোজ্জ্বলা ॥

গুর্জরী বা গুর্জরী সংপূর্ণজাতির রাগ । নিষাদ, ঋষভ ও ষড়্জ স্বরগুলিতে গ্রাস । গুর্জরী দেশজাত অংগ বা জন্তরাগ । পাঠ পরিশুদ্ধ না থাকায় শ্লোকের অর্থ পরিস্ফুট নয় ।

(২) পুনরায় মালবকৈশিকের জন্তরাগ হিসাবে (‘অথ মালবকৈশিকে—’) গুর্জরীর রূপ : নিষাদ—অংশ বা বাদী, ষড়্জ—গ্রাস । নিষাদ ও ঋষভে এবং মধ্যম ও ঋষভে স্বর-সংবাদ । সংপূর্ণজাতি । কোন কোন বাগগেকারের (শিল্পী বা শাস্ত্রী) মতে ষাড়বজ্রাতি, কিন্তু কোন স্বর বর্জিত সে’কথা মতংগ পরিস্ফুটভাবে বলেন নি । লক্ষণ-শ্লোকটি হ’ল :

- নিষাদংশা তু ষড়্জাস্তা গুর্জরীদেশশম্ভবা ।
নিষাদর্ষভসংযোগে মধ্যমর্ষভয়োন্তথা ।
সংপূর্ণা চৈব বিজ্ঞেয়া ষাড়বা গেষবিদিভিঃ ॥

টক্করাগন্ত সৌবীরন্তথা মালবপঞ্চমঃ ।

ষাড়বো বোট্টরাগন্ত তথা হিম্মোলকঃ পরঃ ।

টক্কৈশিক ইতু্যন্তুতথা মালবকৈশিকঃ ।

—বৃহদেদী, পৃ° ৮৫

এখানে পাঠ নাই, সম্ভবতঃ পাতুলিপিতে পাঠ বিলুপ্ত ছিল ।

রাগ গুর্জরী বা গুর্জরী গুর্জরদেশের অবদান : “গুর্জরীদেশসমুভবা”। মতংগ এই গুর্জরীর নাম ‘গুঞ্জরী’ বলেছেন : “খঞ্জরী গুঞ্জরী চৈবমপ্তৌ মালবকৈশিকে”।

(৩) তৃতীয়ত: গুর্জরী পঞ্চমযাডব বা পঞ্চমের ভাষা তথা জহরাগ। পঞ্চমস্বর—গ্রাস, গান্ধার—অংশ বা বাদী, মধ্যমের অল্প ব্যবহার, ষড়্জ ও মধ্যম স্বর-সংবাদ (বাদী-সম্বাদী-সম্পর্ক), সংপূর্ণজাতি (সর্বদাই)। গুর্জরীর এই রূপটিকে মতংগ ভাষার ভাষা অর্থাৎ জহরাগ পঞ্চম থেকে বিকশিত (প্রকৃতপক্ষে পঞ্চম বা পঞ্চমযাডব আটটি মূলরাগের [‘টকুরাগশ্চ’ প্রভৃতি] অন্তর্গত নয়) বলেছেন। এই রাগের লক্ষণ,

গুর্জরী পঞ্চমাস্তা চ গান্ধার্যাংশলমধ্যমা।

ষড়্জমধ্যমসংবাদঃ সংপূর্ণা নিত্যমেব হি।

বিভাষেয়ং সমাখ্যাতা সংপূর্ণা পঞ্চমোদভবা ॥

বৃহদ্রশ্মিতে গুর্জরী বা গুর্জরীর পর পর তিনটি রূপলক্ষণ থেকে বোঝা যায়, ভিন্ন ভিন্ন সময়ে একই গুর্জরীর বিচিত্র রকমের অভিজাত রূপ দেবার চেষ্টা করা হয়েছিল।

পার্সদেব সংগীতসময়সারে গুর্জরীকে সংপূর্ণজাতির রাগাংগশ্রেণীর রাগ বলেছেন। তিনি গুর্জরী বা গুর্জরীর সমাদর একটু বেশী করে দিয়েছেন : “গুণ্ডকী গুর্জরী তথা, দেশাখ্যা দেশিরিত্যেতে রাগাংগানি বিহুবুধাঃ”। পার্সদেব গুর্জরীর রূপভেদ হিসাবে সৌরাষ্ট্রগুর্জরী, দক্ষিণগুর্জরী, দ্রাবিড়গুর্জরী মহারাষ্ট্রগুর্জরী প্রভৃতিরও নামোল্লেখ করেছেন। গুর্জরীবৈচিত্র্যের নিদর্শন থেকে এ’কথাও প্রমাণ হয় যে, সৌরাষ্ট্র, দক্ষিণ-ভারত, মহারাষ্ট্র প্রভৃতি দেশের শিল্প ও সংস্কৃতির সংগে গুর্জরজাতির বেশ ঘনিষ্ঠ সম্বন্ধ ছিল। রাগমিশ্রণের পেছনে কৃষ্টি ও সংস্কৃতির যোগসূত্রের ইংগিতই লুকানো আছে। গুর্জরী বা গুর্জরীর পরিচয়-প্রসংগে পার্সদেব বলেছেন : গুর্জরীর অংশ ও গ্রহস্বর—ঋষভ, মধ্যম—গ্রাস, পঞ্চমযাডবের জহরাগ। মন্ত্র-সপ্তকের মধ্যম ও তার-সপ্তকের নিষাদ পর্যন্ত রাগের স্বচ্ছন্দ গতি। ঋষভ ও ধৈবতের অধিক ব্যবহার, সংপূর্ণজাতি ও তা’ শৃংগারবসে লীলায়িত।

রি-গ্রহাংশা চ ম-গ্রাসা জাতা পঞ্চমযাডবাং ॥

ম-মন্ত্রা চ নি-তারা চ রি-ধাত্যামপি ভূয়সী।

গুর্জরী তাড়িতা পূর্ণা শৃংগারে বিনিযুক্ত্যতে ॥

তা’ছাড়া সৌরাষ্ট্রগুর্জরীকে পার্সদেব কম্পিত ঋষভ-যুক্ত (পাঠে শ্লোক অসংপূর্ণ), মহারাষ্ট্র-গুর্জরীকে পঞ্চম-বজ্রিত যাডবজাতি এবং অংশ ও গ্রাসস্বর ঋষভ-সংযুক্ত, দক্ষিণগুর্জরীকে সংপূর্ণজাতি, কম্পিত মধ্যমস্বরযুক্ত ও দ্রাবিড়গুর্জরীকে সংপূর্ণজাতির রাগ বলেছেন। গুর্জরীর রূপবৈচিত্র্য খৃষ্টীয় ৫ম-৭ম অব্দের পরবর্তীকালে সৃষ্টি হয়েছিল বলে মনে হয়।

‘নার্টিলোচন’-গ্রন্থে (আনুমানিক ৮৫০—১০০০ খৃ) গুর্জরী বা গুর্জরিকে সালংকশ্রেণীর রাগ বলে উল্লেখ করা হয়েছে। সংগীত-মকরন্দে গুর্জরী প্রাতঃকালের রাগ বা রাগিণী। নারদ (২য়) গুর্জরীকে পাঁচস্বরযুক্ত ঔড়বজাতি বলেছেন : “অথ ঔড়ব-রাগ-গ্রন্থরাঃ ঔড়বো গুর্জরী প্রোক্তঃ সাদিবর্জ্যোরি-ধৌ তথা”, অর্থাৎ গুর্জরী ঋষভ ও ধৈবত-বর্জিত রাগ। নারদ (২য়) গুর্জরীকে স্ত্রী-রাগ তথা রাগিণী-পর্ষায়ের অন্তর্ভুক্ত করেছেন। তাঁর মতে গুর্জরী মালবরাগের রাগিণী : “গুণক্রিয়া গুর্জরী চ গোড়ী মালবযোষিতঃ।”

মহম্মদাচার্য ‘সংগীতরত্নমালা’-গ্রন্থে গুজরী বা গুর্জরীকে দেশাখ বা দেশাখ্য রাগের জন্তরাগ বলেছেন। রাজা নাগদেব (সম্ভবতঃ ১২শ শতাব্দীতে) গুর্জরীকে দেশজাত দেশীরাগ বলেছেন,

দেশাখ্যা দাক্ষিণাত্যা চ সৌরাষ্ট্রী গুর্জরী তথা ।

বঙ্গালী-সৈন্ধবী চৈব পঠ্যেতেত্তুপরাগজাঃ ॥

দাক্ষিণাত্যা, সৌরাষ্ট্রী, গুর্জরী, বঙ্গালী, ও সৈন্ধবী এ’পাঁচটি দেশীরাগ ‘দেশাখ্যা’—দেশের নাম গ্রহণ করেছে। বৃহদ্বৈদীকার মতংগের সিদ্ধান্তও তাই। দেশাখ্যা, স্বরাখ্যা, জাত্যাখ্যা—দেশ, স্বর ও জাতি প্রভৃতির নামাঙ্কিত হ’য়ে রাগগুলি আজও ভারতীয় সমাজে আত্মরক্ষা ক’রে আছে।

সোমেশ্বরদেব অভিলাষার্থচিন্তামণিতে গুর্জরীকে ভৈরবরাগের জন্তরাগ বলেছেন। অবশ্য গুর্জরীয় স্বরগঠন দেখলে ভৈরবের সংগে তার যে সম্পর্ক আছে এ’কথা একেবারে অযৌক্তিক নয়—যদিও বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অহুসারে গুর্জরী তোড়ীমেলের অন্তর্গত। গুর্জরীর পরিচয় দিতে গিয়ে শাঙ্গদেব অনেকটা পার্শ্বদেবকে অহুসরণ করেছেন। রুচি ও সম্ভ্রামভেদে সমাজে বিচিত্র মতবাদের উদ্ভব চিরকালই হয়েছে। শাঙ্গদেব প্রথমে গুর্জরীকে (‘গুর্জরী’-র পরিবর্তে তিনি ‘গুর্জরী’ বা গুর্জরিকা এই নাম ব্যবহার করেছেন) পঞ্চমষাড়বের ভাষারাগ বলেছেন :

তজ্জা গুর্জরিকা মাস্তা রি-গ্রহাংশা ম-মধ্যভাক্ ।

রি-তারারি-ধ-ভৃষিষ্ঠা শৃংগারে তাড়িতা মতা ॥

পার্শ্বদেবের লক্ষণের সংগে এই শ্লোকের কিছুটা মিল আছে। “রি-গ্রহাংশা চ ম-মাস্তা জাতা পঞ্চমষাড়াং, ম-মস্ত্রা, চ নি-তারারি” প্রভৃতি হ’ল পার্শ্বদেবের গুর্জরী সম্বন্ধে পরিচিতি। শাঙ্গদেব বলেছেন ‘রি-তারারি’ ও পার্শ্বদেবের মতে ‘নি-তারারি’। মধ্য-সপ্তকের মধ্যম পর্যন্ত রাগের বিস্তার-ব্যাপারে উভয়ের মতেরই সমর্থন আছে, কিন্তু তার-সপ্তকে স্বরস্থিতি সম্বন্ধে বিজ্ঞান-সম্মতভাবে কার মত ঠিক তা’ নির্ণয় করা কঠিন। অবশ্য

সঠিক বা শ্লোকের শুদ্ধ-অশুদ্ধ পাঠ বিশেষভাবে নির্ভর করে সম্পাদনার ওপরও। তবে শাস্কদেবের ‘রি-তার’ তথা তার-সপ্তকে (চড়া পর্দার) ঋষভস্বর পর্যন্ত গুর্জরীর লীলায়িত গতি অর্থই যুক্তিসংগত বলে মনে হয়, কেননা বর্তমান জিব্রাজ্জম-সংস্করণের ‘সংগীতসময়সার’-গ্রন্থটি সম্ভবতঃ অসম্পূর্ণ ও তার পাঠাংশে অনেক বিকৃতিও দেখা যায়।

যাইহোক শাস্কদেব গুর্জরীকে সম্পূর্ণজাতির রাগ বলেছেন। রাগে ঋষভ ও ধৈবতের অধিক ব্যবহার। গুর্জরীরাগে শৃংগাররসের প্রাধান্য। কিন্তু লক্ষ্য করা উচিত যে, গুর্জরীর জনকরাগ পঞ্চমষাড়ে বীর, রোদ্র, অদ্ভূত ও হাশ্ব এই চারটি রস বিশেষভাবে নিহিত ও রাগটিকে শিব-ভৈরবের সংগে সম্পর্কিত করা হয়েছে : “* * শিবপ্রিয়ঃ, বীর রোদ্রাদ্ভূতরসৌ নারীহাশ্বে নিযুজ্যতে”। দুঃখের বিষয়, এ’সব জায়গায় কল্লিনাথ বা সিংহভূপাল কোন কথাই বলেন নি। রস ও ভাব সংগীতের প্রাণ ও প্রতিষ্ঠা। টীকা বা ভাষ্যকাররা অনেকক্ষেত্রে রস ও ভাবের প্রভাব সংগীত-শিল্পে, শিল্পীর ও প্রাণীমাত্রের ওপর কিভাবে পড়ে এবং তাদের আন্তর প্রকৃতিকে কিভাবে রূপান্তরিত করে সে’ সম্বন্ধে তাঁরা নিরুত্তর, অথচ এ’গুলির বিশ্লেষণ বিশেষভাবে সংগীতে হওয়া উচিত। দেখা যায় যে, জন্তুরাগ অনেকাংশে জনকরাগের উপাদান না হোক, কিন্তু প্রকৃতি বা আন্তর ভাবের অমুগামী হয়। তাই মনে হয়, শাস্কদেব গুর্জরীকে প্রধানভাবে শৃংগাররসে লীলায়িত বলে আবার শিব-প্রিয়তার পরিবেশযুক্ত ও উপাসনার ভাবে উদ্ভূত বীর, রোদ্রাদি রসের কিছুটা প্রকাশক বলে ইংগিত করেছেন।

কল্লিনাথ শাস্কদেবের ভাষ্যকার হ’লেও শাস্কদেবের অভিমত বা সিদ্ধান্তকে সকলক্ষেত্রে গ্রহণ করতে পারেন নি একথাই মনে হয়। তিনি কলানিধিতে বিকল্পপক্ষে গুর্জরীর তিনটি রূপের পরিচয় দিয়েছেন :

(১) গুর্জরী টক্কজাতি বা টক্কদেশের অবদান টক্করাগের বিভাষা বা জন্তুরাগ : নিষাদ—অংশ, ও গ্রহ, সংপূর্ণজাতি, ষড়্জ ও পঞ্চম—স্বর-সংগতি :

সংগতা স-ময়ো রিত্তোঃ সংপূর্ণা নি-গ্রহাংশকা।

ষড়্জাস্তা দেশজা টক্কবিভাষা গুর্জরী মতা।

(২) গুর্জরী শুদ্ধপঞ্চমরাগের ভাষা বা জন্তুরাগ, পঞ্চম—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। ষড়্জ ও পঞ্চমের বিকাশ তার-সপ্তক পর্যন্ত, সংপূর্ণজাতি এবং গান্ধার ও পঞ্চম অপত্ৰাস-রূপে ব্যবহৃত :

শুদ্ধপঞ্চমভাষা শ্রাদ্ গুর্জরী প-গ্রহাংশকা।

পাত্ভা স-মোচ্চা গ-ধাপত্ৰাসত্বমিতা ॥

(৩) গুর্জরী মালবকৈশিকের ভাষা বা জন্তরাগ, নিষাদ—অংশ ও গ্রহ ;
ঋষভ ও মধ্যম—স্বর-সংগতি, ষড়জ—ছাস ও সংপূর্ণজাতি :

রিগ্গোশ্চ রি-ময়ৌশ্চৈব সংগতা নি-গ্রহাংশকা ।

ষড়্জাস্তা গুর্জরী পূর্ণা ভাষা মালবকৈশিকে ॥

কল্লিনাথ মতান্তর বা বিকল্পের প্রশ্ন তুলেও গুর্জরীকে সকল সময়ে সংপূর্ণজাতির রাগ বলে পরিচয় দিয়েছেন ।

শারংগধরপদ্ধতিতে উল্লিখিত রাগার্ণবে গুর্জরীকে ললিত, দেশী প্রভৃতির রাগের সমগোত্রীয় ক'রে পঞ্চমরাগের জন্তরাগ বা রাগিণী বলা হয়েছে । পঞ্চমসারসংহিতায় নারদ (৩য়) গুর্জরীকে বসন্তরাগের রাগিণী বলেছেন । স্বরমেলকলানিধিতে পণ্ডিত রামামতা (১১৫০ খৃ) গুর্জরীকে মালবগোড় বা মালবগোল-মেলের অন্তর্ভুক্ত করেছেন । তিনি গুর্জরীকে পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বজাতির রাগ বলেছেন । গুর্জরীর ঋষভ—অংশ, গ্রহ ও ছাস ; কখনো কখনো (মতান্তরে) অবরোহণে পঞ্চম-যুক্ত, অর্থাৎ ষাড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ এবং দিনের প্রথম প্রহরে গানের সময় বলেছেন :

প-বর্জিতা রি-গ্রহাংশছাসা ষাড়বিকা মতা ।

কদাচিদবরোহে সা প-যুতা গুর্জরী ভবেৎ ।

দিনস্ত প্রথমে যামে গেয়া সা গানকোবিদৈঃ ॥

গুর্জরী বা গুর্জরীর জনকরাগ মালবগোড় (বা গোল) ও বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুসারে তার রূপ সা রি গ ম প ধ নি সা^১—সা^১ নি ধ প ম গ রি সা = ভৈরবমেল ।
সুতরাং রামামতোর মতানুসারে গুর্জরীর ষাড়ব-রূপ হওয়া উচিত = সা রি গ ম ধ নি সা^১, অথবা ষাড়ব-সংপূর্ণ-রূপ = সা রি গ ম ধ নি সা^১—সা^১ নি ধ প ম গ রি সা ।

পণ্ডিত সোমনাথ রাগবিবোধে গুর্জরীকে 'গুর্জরিকা' বলেছেন ও রামামতোর মতো তাঁর মতে গুর্জরী পঞ্চম-বর্জিত ষাড়বজাতির রাগ : "গুর্জরিকা রি-ছাসগ্রহাংশকা প-বিযুতা প্রভাতাহা" ; অর্থাৎ ঋষভ—অংশ, গ্রহ ও ছাস ও তা' প্রভাতকালের রাগ । সোমনাথের মতেও গুর্জরী মালবগোড়মেলের অন্তর্গত : "ইয়মপি মালবগোড়মেল এব" । তাঁর মালবগোড়মেলের বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির রূপ = সা রি গ ম প ধ নি = ভৈরবমেল (রামামতোর অরূপ) । সুতরাং তাঁর মতে গুর্জরীর স্বররূপও বর্তমান ভৈরবমেলের প্রকৃতি অনুযায়ী ছিল ব্রূতে হবে ।

পণ্ডিত অহোবল সংগীত-পারিজাতে উত্তর ও দক্ষিণ এই দু'রকম গুর্জরীর পরিচয় দিয়েছেন । দক্ষিণ বা দক্ষিণাত্য-গুর্জরীর জনক মালবরাগ । আরোহণে সংপূর্ণ ও

অবরোহণে মধ্যম ও নিষাদ-বজ্রিত, সূতরাং সংপূর্ণ-ঔড়বজ্রাতির রাগ। এর গান্ধার তথা হরিগাংখামূর্ছনা—গ ম প ধ নি সা° রি°—রি° সা° নি ধ প ম গ। দাক্ষিণাত্য-গুজরী বলতে অহোবল কি দক্ষিণ-ভারতে প্রচলিত গুজরীর রূপ বলেছেন? কেননা দক্ষিণের পরই তিনি আবার উত্তরা-গুজরীর রূপের পরিচয় দিয়ে বলেছেন: “উত্তরা-গুজরী জ্ঞেয়া শুদ্ধগা পূর্ববং সদা”, অর্থাৎ উত্তরা-গুজরীর গান্ধার তীত্র বা শুদ্ধ, আর বাকী স্বররূপ দাক্ষিণাত্যার মতো। রাগতরংগিণীতে পণ্ডিত লোচন গুজরীকে গৌরী-সংস্থানের অন্তর্ভুক্ত বলেছেন: “গৌরীসংস্থিতিমধ্যে * * রামকরী তথা গেয়া গুজরী বহুলী ততঃ”। লোচনের গৌরীমেলের রূপ বর্তমান (হিন্দুস্তানী) পদ্ধতির ভৈরবমেল।

পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে গুজরী তথা দক্ষিণা-গুজরীর (দাক্ষিণাত্য) রূপের পরিচয় দিয়েছেন, অথচ উত্তরা-গুজরী সম্বন্ধে তিনি কেন নীরব তা’ নির্ণয় করা কঠিন। মোটকথা দক্ষিণা-গুজরীকে তিনি গুজরীর পরিশুদ্ধ রূপ হিসাবে গ্রহণ করেছেন বলে মনে হয় এবং দক্ষিণা-গুজরী যেন হুমুম্মতের সমর্থক। দামোদর গুজরীর পরিচয় দিয়েছেন,

গ্রহাংশ্চাস্খ্যভা সংপূর্ণা গুজরী মতা।

পৌরবীমূর্ছনা যস্তাং বঙগল্যা সহ মিশ্রিতা ॥

গুজরী সংপূর্ণজাতির রাগ; ঋষভ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। পৌরবীমূর্ছনা (মধ্যমগ্রামের) ধ নি সা রি প ম প—প ম গ রি সা নি ধু। গুজরীর সংগে বঙগালরাগের রূপ মিশ্রিত। এখানে দামোদর গুজরীর রূপকে ঠিক শুদ্ধ বলেন নি, কেননা হুঁভাবে রূপায়িত করার জন্ত তাতে বঙগালীরাগেরও সহযোগ প্রয়োজন। বঙগাল বা বঙগালী ভৈরবের রাগিণী বা জন্তরাগ (হুমুম্মতে দামোদরও তা’ স্বীকার করেন), সূতরাং তা’ প্রাতঃকালের রাগ। কিন্তু বঙগালী ঋষভ ও দৈবত-বজ্রিত ঔড়ব রাগ ও গুজরী সংপূর্ণ রাগ। সূতরাং বঙগালী গুজরীর ওপর ছায়াপাত করলেও নিজের ঔড়বরূপের কোন প্রভাব বিস্তার করতে পারে নি।

দামোদর গুজরীর ধ্যান বর্ণনা করেছেন,

শ্রামা হুকেশী গলয়দ্ভমাণাং

মুহুরসংপল্লবতল্লমধ্যে।

শ্রতিস্বরাণাং দধতী বিভাগং

তদ্রীমুখা দক্ষিণগুজরীয়ম্ ॥

এখানে ‘শ্রতিস্বরাণাং দধতীং বিভাগং, তদ্রীমুখা’ শ্লোকোংশ বিশেষ অর্থপূর্ণ। ‘তদ্রী’ অর্থে বীণা। খৃষ্টীয় শতকের গোড়ার দিকে ভারত নাট্যশাস্ত্রে (খৃষ্টীয় ২য় অঙ্ক)

চলবীণার সাহায্যে সাতটি স্বরকে বাইশটি শ্রুতি বা শ্রবণ্যযোগ সূক্ষ্ম স্বরে বিভাগ করেছিলেন। আবার খৃষ্টীয় ১৭শ অঙ্কে পণ্ডিত সোমনাথও (১৬০২ খৃ) বীণার মাধ্যমেই শ্রুতি বা সূক্ষ্মস্বর নির্ণয় করেছিলেন একটু বিচিত্রভাবে। তিনি বলেছেন :

অত্র শ্রুতিস্বরাণ্য বীণাভেদাঃ স্বরসংখ্যায়া মেলাঃ ।

রাগাস্তদ্রুপাণি চ পঞ্চবিবেক্যা ক্রমাজ্জৈয়ম্ ॥ .

সোমনাথ রুদ্রবীণাকে শ্রুতি-বিভাগের আশ্রয় ক'রে বলেছেন : “পৃথুস্থিধ্বস্তীর্ণ, যো বক্ষ্যমানায়া * * বীণায়া রুদ্রবীণায়া মেরুমেঢকঃ, বীণায়া উপরভাগে বজ্রাবষ্টস্তিতস্তদ্বাখ্যারঃ সারীবেশেষ ইতি যাবৎ । তস্মিন্শততমস্তস্ত্রো লোহিতস্তব ইত্যেবঃ প্রকারেণ স্থাপ্যাঃ” প্রভৃতি। শ্রুতি-বিভাগের প্রয়োজনীয়তা হ'ল সঠিকভাবে স্বরস্থান নির্ণয় করা। প্রকৃতপক্ষে ‘গুর্জরী’-রাগকে স্বরের সাহায্যে রূপায়িত করা সাধনসাপেক্ষ। বিশেষ পারদর্শী ও বিলক্ষণ শিল্পী ছাড়া সঠিকভাবে গুর্জরীর রূপায়ণকে সার্থক করতে পারে না—এটাই অধিকাংশ গুণীর অভিমত। সুতরাং ঐ শ্লোকান্তের দ্বারা একথাই প্রকাশ পায়—যে শিল্পী সঠিক শ্রুতিবিভাগ ও স্বরস্থানবিশিষ্ট গুর্জরীকে সার্থকভাবে রূপ দিতে পারেন তিনি আর আর সকল রাগিণীকে সহুভাবে প্রকাশ করতে সহজে সক্ষম হন। তাই ‘গুর্জরী’ সংগীত-সমাজে ‘প্রায়শ্চিত্ত রাগিণী’ নামে প্রসিদ্ধ। অর্থাৎ যে সকল রাগের প্রকাশে প্রত্যাবায় হয়, সেই প্রত্যাবায়-রূপ দোষের ক্ষালন করে গুর্জরী রাগ বা রাগিণী, কেননা গুর্জরীর স্বর-সম্মিশ্রণ বীণার মাধ্যমে (তদ্বাখ্যে) শ্রুতিভাগ দ্বারা শাস্ত্রসম্মতভাবে সিদ্ধ। শ্রামা তদ্বী হৃকেদী ও হৃন্দরী গুর্জরী-রাগিণী বিশুদ্ধ স্বর-সম্মিশ্রণ ও বিকাশের যেন জীবন্ত প্রতীকৃতি। সাধক-শিল্পী গুর্জরীর বিকাশকে আদর্শ-রূপে গ্রহণ ক'রে সকল রাগকে সহু ও সঠিকভাবে রূপায়িত করতে বদ্ধ করবেন—এই রহস্যই গুর্জরীর ধ্যানশ্লোকে নিহিত আছে ব'লে মনে হয়।

॥ বর্তমান রূপ ॥

গুর্জরী তোড়ীমেলের অন্তর্গত। এ'টি তোড়ী-বৈচিত্র্যেরই অগ্রতম রাগরূপ হিসাবে পরিচিত। পঞ্চম-বর্জিত ষাড়ব-ষাড়বজ্রাতির রাগ। ঋষভ, গান্ধার ও ধৈবত কোমল এবং তীব্র (কড়ি)-মধ্যমের ব্যবহার। ধৈবত—বাদী ও ঋষভ—সংবাদী। অনেকে গান্ধারকে সংবাদী বলেন। গুর্জরীর রূপে মতভেদ আছে : অনেকে সম্পূর্ণজাতি হিসাবে গুর্জরীর আলাপ করেন, তাতে তোড়ী ও গুর্জরীর মধ্যে কোন পার্থক্য সহু করা অসম্ভব। কিন্তু পঞ্চমস্বর বর্জিত ক'রে গুর্জরী আলাপ করলে তোড়ীরাগ থেকে তার বৈশিষ্ট্য ও স্বাতন্ত্র্য বেশ বোঝা যায়। দিবা দ্বিতীয় প্রহরে গুর্জরীর আলাপের সময়।

এর বিস্তার তার-সপ্তক পর্যন্ত । তরংগকারের মতে ললিত, রামকী তথা রামকিরির
সংমিশ্রণে গুর্জরী রূপায়িত ।

আরোহণ—সা রি গ ম ধ নি সা°,

অবরোহণ—সা° নি ধ ম গ রি সা ।

রূপ—নিসা রি গ, মধ মগ, নিধম গ, রি গ রিসা । গ রিসা নিসা, রি গ মগ ধ
মগ, রি গ রিসা, নিরি সা ।

॥ বিস্তার ॥

I গ রি সা, নিসা, রি গ ম গ ধ ম গ, রি গ রি সা, নি ধ ম, ধ নি সা, নি ধ গ,
রি গ রি সা, ধ নি সা, গ গ রি গ ম গ, ধ ধ ম গ, ম ধ নি ধ ম গ, ধ ম গ,
রি গ রি রি, সা, নি রি সা । নি নি সা রি গ, ম রি গ, ম ধ নি ধ ম গ,
রি গ ম ধ নিসা° নি ধ, নি ধ ম গ রি গ রি সা ।

II ধ ধ ম ধ নিসা°, সা নিসা°, রি গ রি সা°, মগমধ রিসা°, নিসা° রি গ রি সা°, মধনিরি
নিধমগ, রি গ ম ধ মগ রি সা, সা সাগগ, মধ রি, নিধ মগ, রি গ রিসা । গ রিসা
নিসা, রি গ রি গ মগ ধমগ, রি গ, মরি গ মধ নিধ মগ, রি গ মধনিসা° নিধ নিধ
মগ, রি গ রিসা, নিরিসা ।

(৬) ॥ টঙ্কী ॥

‘টঙ্কী’ রাগ বা রাগিণী—শ্রীটঙ্কী, টঙ্ক প্রভৃতি নামে পরিচিত। টঙ্কীর প্রাচীন নাম ‘টক্ক’-রাগ ও তার আবির্ভাব খৃষ্টীয় ২য়-৩য়—৫-৭ম অব্দের মাঝামাঝি সময়ে হয়েছিল বলে মনে হয়। ‘টক্ক’—টক্ক-দেশ বা-জাতির অবদান, তাই দেশীরাগ হিসাবে পরিচিত হ’লেও মতংগ (৫ম-৭ম খৃ°) বৃহদেদীতে এর সম্মানসূচক আসন ও সমাদর দিয়েছেন। মতংগ “টক্করাগশ্য সৌবীরন্তথা” প্রভৃতি শ্লোকে (৩১৪-৩১৫ শ্লোক) সৌবীর, মালবপঞ্চম, ষাড়ব, হিন্দোল, মালবকৈশিক প্রভৃতির সমপর্যায়ভুক্ত ক’রে টক্ক বা টঙ্কীকে অভিজাত ‘রাগ’-এর আসনে প্রতিষ্ঠিত করেছেন ও এ’ সম্বন্ধে পূর্বেও উল্লিখিত হয়েছে। মতংগ বৃহদেদীতে ব্রহ্মভরতের (খৃষ্টপূর্বাব্দের ৩য়) যে প্রমাণবাক্য’ উদ্ধৃত করেছেন, তা’ থেকে মনে হয়, টক্ক রাগ তথা গ্রামরাগটি (?) একেবারে খৃষ্টীয় ২য় শতক) নাট্যাশাস্ত্রে এর কোথাও নামোল্লেখ করেন নি। মতংগ টক্ককে অশেষ কলাপ-সূচক রাগ বলেছেন : “কশ্চপমতে তু টক্করাগ এব মুখাঃ লক্ষ্মীপ্ৰীতিকরত্বাৎ”। টক্ক প্রধান রাগ এবং ‘মুখাঃ’ হিসাবে ‘শ্রী’ বা লক্ষ্মীদেবীর বিশেষ প্ৰীতিকর। ধন, ধাত্র, ঐশ্বর্য লক্ষ্মীদেবীর প্রতীক। টক্করাগ দুঃখ-নারিদ্ভা দূর ক’রে বাহু ও আস্তর ঐশ্বর্যবিলাসে তার শরগাগত সাধকের হৃদয়কে পরিপূর্ণ করে। মতংগ সম্ভবতঃ কশ্চপের প্রামাণিক লক্ষণ উদ্ধৃত ক’রে বলেছেন :

ষড়্জাংশতাসংযুক্তষ্টগরাগেহ্লপঞ্চমঃ।

কারণং চাস্ত নির্দিষ্টে ধৈবতীষড়্জমধ্যমে ॥ (৩৩৯ শ্লোক)

“টক্করাগঃ ষড়্জগ্রামসম্বন্ধঃ, ধৈবতীষড়্জমধ্যমাসমুৎপন্নত্বাৎ। ষড়্জোহস্ত গ্রহোংশশ্চ ত্রাসশ্চ। নিষাদপঞ্চময়োরত্রাল্লভ্যম্। নিষাদগান্ধারাবত্র কাকল্যন্তরৌ। পূর্ণচায়ম্। শুদ্ধবীরেহস্ত প্রয়োগঃ। বীরাদভূতৌ রসৌ। ষড়্জাদির্মূর্ছনা। বর্ণঃ সঙ্কারী। প্রসম্মাস্তোহলংকারঃ। দক্ষিণে কলা বাতিকৈ কলা চিত্রে কলা। স্বরপদগীতে চচ্চংপুটাদিতালঃ”। গ্রামরাগ ষড়্জগ্রাম থেকে টক্করাগ বিকাশ লাভ করেছে। খৃষ্টীয় শতকের গোড়ার দিকে গ্রামই একাধারে মূর্ছনা ও মেলের কাজ সম্পন্ন করত।

১।

মুখে তু মধ্যমগ্রামঃ ষড়্জঃ প্রতিমুখে ভবেৎ।

গর্ভে সাধারিতশৈবাবমর্শে তু পঞ্চমঃ।

সংহারে কৈশিকঃ শ্রোতঃ পূর্বরঙ্গে তু ষাড়বঃ।

চিত্রস্তাষ্টাদশাঙ্কগত স্বত্তে কৈশিকমধ্যমঃ।

শুদ্ধান্যং বিনিয়োগেহয়ং ব্রহ্মণা সমুদাহৃতঃ।

ধৈবতী ও ষড়্জমধ্যম জাতিরাগ-দুটি টক্করাগের জনক। ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও ত্রাস। নিষাদ ও পঞ্চমের অল্প ব্যবহার। অন্তর-গান্ধার ও কাকলি-নিষাদের প্রয়োগ। অন্তর-গান্ধার বলতে বর্তমান হিন্দুস্থানীপদ্ধতির তীর বা শুদ্ধ-গান্ধার এবং কাকলি-নিষাদও বর্তমান শুদ্ধ-নিষাদ। সংপূর্ণজাতির রাগ। বীর ও অদ্রুত রসে লালায়িত। ষড়্জাদি—উত্তরমদ্রা-মূর্ছনা—সারি গ ম প ধ নি—নি ধ প ম গ রি সা। সঞ্চারিবর্ণের প্রয়োগ। প্রসন্নাস্ত-অলংকার—সানি ধ প ম গ রি সা। দক্ষিণ, বার্তিক ও চিত্র এই তিন কলার ব্যবহার। চচ্চপুঁটাদি তালের সহগামী। মতংগ টক্করাগের দশটি বা ষোলটি জন্তু রাগেরও উল্লেখ ও পরিচয় দিয়েছেন : “টক্করাগে দশ ঘে চ কেচিদিচ্ছন্তি ষোড়শ”। টক্ক কৈশিকের সংগে মিতালি পাঠিয়ে ‘টক্ককৈশিক’-রাগের সৃষ্টি করেছে।

শ্রদ্ধেয় শ্রীঅর্বেঙ্গকুমার গঙ্গোপাধ্যায় এই ‘রাগ রূপ’-গ্রন্থের ভূমিকায় টক্করাগের ইতিকথার পরিচয় দিয়েছেন। টক্করাগ যে টক্কজাতির জাতীয় গীতির সুর ও তাকে পরে (খৃষ্টীয় শতাব্দীর গোড়ার দিকে) দশলক্ষণে পরিশুদ্ধ ও অভিজ্ঞাত ক’রে নেওয়া হয়েছিল এ’কথা সত্য। তিনি বলেছেন : টক্করাগ আর্ধ-সভ্যতার দান নয়। সম্ভবতঃ ‘টক্ক’ নামধেয় এক প্রাচীন অনার্যজাতি এই রাগের জন্মদাতা। * * টক্কজাতি ইরাণজাতি থেকে ভিন্ন, কিন্তু তুরাণীয় জাতির কোন শাখা ছিল। বৌদ্ধযুগের পূর্বে তারা পঞ্জাবের জায়গায় জায়গায় বসবাস করত। পরে আর্ধজাতির সংগে তাদের মিতালী ও সম্পর্ক ঘটে। সম্ভবতঃ প্রাচীন তক্ষশিলা (টক্ক-শিলা) তাদের কুঠি ও সংস্কৃতির কেন্দ্রস্থান ছিল। সিদ্ধনদের তীরে ‘এট-টক’ শহর ছিল তাদের ক্ষুদ্র সাম্রাজ্যের অগ্রতম কেন্দ্র। তাদের কোন কোন শাখা কাঙ্ড়াভেলায় বসবাস ক’রে হিন্দু সভ্যতা ও সংস্কৃতিতে উদ্ভুদ্ধ হয়েছিল। তাদের যে প্রাচীন লিপি (script) ছিল তার নাম ‘টাংক্রী’। টাংক্রী-হরফ কাঙ্ড়াভেলায় একসময়ে বিশেষভাবে প্রচলিত ছিল। কোন কোন রাগের পরিচয় এখনো টাংক্রী-অক্ষরে এখনো পাওয়া যায়। এই অনার্য (পরে তারা হুসভা ব’লে পরিচিত হয়েছিল) টক্কজাতিই টক্ক, টঙ্ক বা টঙ্কী রাগের জন্মদাতা। টক্ক—টঙ্কী বা টঙ্ক নামাংকিত হ’য়ে এখন ক্র্যাসিক্যাল সংগীতের সমাজে ভারতের সর্বত্র সমাদৃত।

মতংগ বৃহদেদীতে টক্করাগের যে ষোলটি জন্তুরাগের উল্লেখ করেছেন তাদের নাম : ত্রবণা (ত্রিবেণী), ত্রবণোদ্ভবা, বেরঞ্জিকা, ছেবাটা, মালবেসরিকা, গুর্জরী, সৌরাষ্ট্রী, সৈন্ধবী, বেসরী, পঞ্চম, রবিচন্দ্রা, অম্বাহারী, ললিতা, কোলাহলী, মধ্যমগ্রাম-দেশা ও গান্ধারপঞ্চমী

মতংগের পরবর্তী গ্রন্থকার পার্শ্বদেব (৯ম-১১শ খৃঃ) সংগীতসময়সারে গ্রামরাগ-গুলির কোন পরিচয় দেন নি কেন—তা’ নির্ণয় করা কঠিন। তিনি গ্রামরাগ থেকে

বিকাশ লাভ করেছে এমন দেশী অথচ অভিজাত রাগগুলিরই (তাও সমস্ত নয়) লক্ষণ বা পরিচয় দিয়েছেন ও একদিক থেকে ‘সংগীতসময়সার’-গ্রন্থকে তাই ‘বৃহৎ-দেশী’-র চেয়ে অভিজাত দেশীরাগের সংকলন-গ্রন্থ বলা যায়। পার্শ্বদেব টক্করাগের কোন পরিচয় দেন নি, কেননা তিনি যেন ধরেই নিয়েছেন যে, সংগীতসময়সারের অমুগামীরা টক্কাদি প্রাচীন ও মুখ্য রাগগুলির পরিচিতি সম্বন্ধে সচেতন। তবে টক্করাগের পৃথকভাবে কোন লক্ষণের পরিচয় না দিলেও তিনি কতকগুলি দেশীরাগের জনক হিসাবে টক্করাগের নামোল্লেখ করেছেন। যেমন (১) “শ্রীরাগষ্টক্করাগাংগং * *”; (২) “গৌড়ঃ শ্রাদ্ টক্করাগাংগং * *”; (৩) “ললিতা টক্করাগাং তু তদংগং ললিতা মতা”; (৪) “টক্করাগোদ্ভা ভাষা যোক্তা কোলাহলাখ্যা” প্রভৃতি।

নাট্যালোচনকার টক্ককে সন্ধি তথা সংমিশ্রিত রাগ হিসাবে ধনাসী (ধানশ্রী), ককুভা, সবরী,—গাবেরী=শবরী, থম্বাবতী, কামোদ, গোড়ী, দেবকী প্রভৃতি রাগের পর্যায়ে উল্লেখ করেছেন। মন্মটাচার্য সংগীতরত্নাবলীতে ‘টক্ক’-এর পরিবর্তে টোটক শব্দের ব্যবহার করেছেন ও মনে হয় ‘টোটক’ টক্ক তথা টঙ্কীর অপভ্রংশ। রাজা নান্দদেব সরস্বতীহৃদয়ালংকারে কিংবা সোমেশ্বরদেব অভিলার্যচিন্তামণিতে টক্করাগের কোন নামোল্লেখ করেন নি।

পার্শ্বদেব সংগীত-রত্নাকরে টঙ্কীর পূর্বরূপ টক্কের পরিচয় দিয়েছেন ষড়্জমধ্যম ও ধৈবতী জাতিরাগ-দুটির জ্ঞরাগ হিসাবে। তিনি মতংগকেই অমুসরণ করেছেন বোঝা যায়। তিনি বলেছেন,

ষড়্জমধ্যময়া সৃষ্টো ধৈবত্যা চাল্লপঞ্চমঃ ।

টক্কঃ সাংশগ্রহস্থাসঃ কাকল্যন্তররাজিতঃ ॥

প্রসন্নাস্তাস্থিতশ্চারুসংকারী চাত্তমূর্ছনঃ ।

মুদে রুদ্রস্ত বর্ষাস্ত প্রহরেহরুশ্চ পশ্চিমে ॥

বীররোদ্রাদ্ভূতেরসে যুদ্ধবীরে নিযুজ্যতে ।

শ্লোকের বিশ্লেষণ নিম্নাযোজন, কেননা মতংগের লক্ষণ-বিচারের কথা পূর্বেই উল্লিখিত হয়েছে। টাকাকার কল্লিনাথ ও সিংহভূপাল টক্কের বিশদ আলোচনার দিকে একটু উদাসীন। রাগের প্রকৃতি সম্বন্ধে কল্লিনাথ কেবল বলেছেন : “দানবীরো দয়াবীরো যুদ্ধবীরশ্চেতি বীররসস্ত্রিবিধো বক্ষ্যতে”। টক্কে তাই ‘রাগরাজ’ তথা রাগশ্রেষ্ঠ বলেও অত্যাঙ্কি হয় না, কেননা এই রাগের সাধক-শিল্পীর অন্তরে যদি বীররসের ঐ তিন রকম বিকাশ না থাকে তবে তিনি কখনই রাগের প্রকৃতি ও রহস্যের উদ্ঘাটন করতে পারেন না। অথবা এই রাগের সূত্র ও সঠিক প্রকাশ শিল্পী ও শ্রোতার জীবনকে দান

তথা উদারতা, দয়া ও তেজোব্যঞ্জক দীপ্ত ভাবের অল্পপ্রেরণায় উদ্দীপিত করে। উল্লেখযোগ্য যে, সংগীত-রত্নাকরে তথা খৃষ্টীয় ১৩শ শতাব্দীর সমাজেও টক্করাগ টঙ্ক বা টঙ্কী এই নূতন নাম গ্রহণ করে নি, বরং তার প্রাচীন ও পূর্ব নামকেই সে অক্ষুণ্ণ রেখেছে। স্মৃতরাং খৃষ্টীয় ১৩শ-১৪শ শতাব্দীর গ্রন্থ রাগার্ণবেও ‘টঙ্কী’-নামের কোন উল্লেখ নাই। পঞ্চমসংহিতাকার নারদও (৩য়) টঙ্কীর কোন পরিচয় দেন নি।

পণ্ডিত সোমনাথ (১৬০২ খৃ) রাগবিবোধে টক্করাগের পরিচয় দিয়েছেন ও এ’থেকে বোঝা যায় যে, টক্ক নূতন নামে ও রূপে তখনও, অর্থাৎ ১৭শ খৃষ্টাব্দের গোড়ার দিকে বিকাশ লাভ করেনি। টক্করাগ সম্বন্ধে সোমনাথ বলেছেন : “গেয়ঃ পূর্ণষ্টক্কঃ সাংশতাসগ্রহো দিনস্তান্তে”, অর্থাৎ টক্ক সংপূর্ণজাতির রাগ, ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও স্তাস, দিনের শেষভাগে আলাপের সময়।

সংগীত-পারিজাতে পণ্ডিত অহোবল (১৭০০ খৃ) টঙ্কীর পরিবর্তে টক্ক-রাগের পরিচয় দিয়েছেন। টক্কের ঋষভ ও ধৈবত—কোমল, আরোহণে ধৈবত-বজ্রিত ও অবরোহণে—সংপূর্ণ, স্মৃতরাং ষাড়ব-সংপূর্ণ রাগ। অহোবল বলেছেন,

রি-ধৌ তু কোমলৌ জ্যেয়াবাভীরীমূর্ছনায়ুতে ।

আরোহে চ ধ-বর্জত্বং রাগে টক্কাভিধানকে ॥

এখানে আভীরীমূর্ছনা বলতে অহবোল ঠিক কি বলতে চেয়েছেন বলা কঠিন। মূর্ছনাকে যদি রাগের সংগে অভিন্ন ভাবা যায় তবে আভীরী বা আহীরী-রাগকে টক্করাগের জনক বা নিয়ন্ত্রণকারী স্বীকার করতে হয়। পুণ্ডরীক বিটঠল সঙ্গাগচন্দ্রোদয়ে ও তুলজাজী সংগীতসারামৃতে টক্করাগকে (টঙ্ক বা টঙ্কী নয়) মালবগোল বা মালবগোড় মেলের অন্তর্গত বলেছেন। মালবগোড়মেল বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতির ভৈরবমেল—সা রি গ ম প ধ নি। অবশ্য বর্তমানে টঙ্কী পূর্বীমেলের অন্তর্গত।

কিন্তু পুণ্ডরীক রাগমালায় টক্ককে আবার শ্রীরাগের জন্মরাগ বলেছেন : “টক্কশ্চ দেবগান্ধারো * * শ্রীরাগস্ত তনুস্তবাঃ”। শ্রীরাগমেলের হিন্দুস্তানীপদ্ধতির বর্তমান রূপ কাফীমেল—সা রি গ ম প ধ নি। সা। শ্রীকণ্ঠ ও ‘রসকৌমুদী’-গ্রন্থে এ’কথা স্বীকার করেন।

প্রকৃতপক্ষে ‘টক্ক’ এই নামের পরিবর্তে ‘টঙ্ক’ বা ‘টঙ্কী’ নামের উল্লেখ পাই খৃষ্টীয় ১৭শ শতাব্দীর শেষের দিকে এবং ১৮শ শতাব্দীর সংগীতগ্রন্থগুলিতে। যেমন পণ্ডিত লোচন (১৬৫০ খৃ) ‘রাগতরংগিনী’-গ্রন্থে ‘টক্ক’ নামের পরিবর্তে ‘টঙ্ক’-

ব্যবহার করেছেন ও টঙ্কের স্রুত ও চাক্ষুষ পরিচয় না দিলেও তায় প্রবর্তনের রীতি সম্বন্ধে উল্লেখ ক'রে তিনি বলেছেন,

পূর্ণশ্রীরাগযুক্তাচেৎ কানরা কিঞ্চিদংশতঃ ।

ভৈরবাং কিঞ্চিদাদায় তদা টঙ্ক প্রবর্ততে ॥

মোটকথা শ্রীরাগ কানাড়ার কিছু অংশ ও ভৈরবের কিছু অংশের সংমিশ্রণে টঙ্কের স্রুতি । এখানে রাগ-লক্ষণের কোন উল্লেখ নাই । তা'ছাড়া টঙ্করাগের উল্লেখ ক'রে লোচন বলেছেন : “বড়হংসটঙ্কগৌর্যা” প্রভৃতি । এ'থেকে জানা যায়, পণ্ডিত লোচন ‘টঙ্ক’ এই নূতন নাম বা অভিধানযুক্ত রাগের সম্বন্ধে জানতেন, আর ‘টঙ্ক’ নামের কোন উল্লেখ তাঁর গ্রন্থে নাই । আচার্য মেধকর্ণ রাগমালায় বলেছেন,

কানরো নটকেদারো জালঙ্করগজধরো ।

টঙ্কঃ স্রুতশ্চ শংকরাভরণো মেঘসূনবঃ ॥

টঙ্ক বা টংকী এখানে মেঘরাগের পুত্র বা জন্তুরাগ । অবশ্য ১৮০০ খৃষ্টাব্দের পরবর্তী সকল গ্রন্থেই ‘টঙ্ক’ বা ‘টঙ্কী’ নামাংকিত রাগের উল্লেখ আছে । স্তত্রাং এ'কথা নিশ্চিত যে, টঙ্ক বা টঙ্কী নামটি বেশ আধুনিক এবং এর পূর্বরূপ টঙ্কই খৃষ্টীয় ৩য়—৭ম থেকে ১৭শ অব্দ পর্যন্ত ভারতীয় সংগীতের সমাজে অভিজাত রাগ হিসাবে সমাদৃত ছিল ।

পণ্ডিত দামোদর সংগীতদর্পণে ‘টঙ্কা’-শব্দ ব্যবহার করেছেন ও বলেছেন টঙ্কা তথা টঙ্কী সংপূর্ণজাতির রাগ (বা রাগিণী), ষড়্জ—অংশ, গ্রহ ও গ্রাস । উত্তরনক্ষত্র-মূর্ছনা : “টঙ্কা স্রাস্তু ত্রিধা-ষড়্জা সংপূর্ণা চাদিমূর্ছনা” । তিনি টঙ্কীর ধ্যান বর্ণনা ক'রে বলেছেন,

শয্যাস্থ সুপ্তঃ নলিনীদলানাং

বিয়োগিণী বীক্ষ্য বিষন্নচিত্তম্ ।^১

স্ববর্ণবর্ণা গৃহমাগতা সা

কাস্তং ভজন্তী কিল টঙ্কসংজ্ঞা ॥

টঙ্কী পতি-বিয়োগিণী নায়িকা, তাই পতির সংগে মিলনের জন্ত আকুলা । ব্যবহারিক জগতে ধ্যানশ্লোকের এই অর্থই সংগত । কিন্তু সংগীত-সাধনার মাধ্যমে মুক্তিকামী শিল্পীর কাছে এই অর্থ ও আদর্শ সংপূর্ণ অপার্থিব, আরাধ্য ভগবানের কাছে সাধক ও

১। পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী ‘হিন্দুস্তানী-সংগীতপদ্ধতি’—তৃতীয় ভাগে এই শ্লোকের পাঠ দিয়েছেন : “পূর্ণা শ্রীরাগযুক্তা চেৎ” প্রভৃতি ।

২। পাঠভেদ—‘বিষন্নচিত্তা’ বা ‘বিষন্নচিত্তা’ ।

ভক্ত চিরদিনই অস্থগতা নায়িকা। যেমন বৈষ্ণব আচার্যরা বলেছেন বৃন্দাবনে (অধ্যাত্ম সাধনার জগতে) এক শ্রীকৃষ্ণই পুরুষ ও নায়ক, আর সকলেই (জাগতিক অভিধানে স্ত্রী ও পুরুষ) স্ত্রী বা নায়িকা। টঙ্কী রাগ বা রাগিণীর সাধনায় সাধক-শিল্পী নিজেকে স্বর-ভগবানের কাছে আত্মসমর্পণ করেন এবং তিনি দর্শন ও তাঁর সংগে মিলনের জন্ম উৎকণ্ঠিত ও আকুল হন। মোটকথা আরাধ্য শ্রীভগবান ছাড়া আর কোন-কিছুই তাঁর কাছে কাম্য ও লক্ষ্য থাকে না, একান্ত প্রেমাস্পদ ভগবানের সংগে মিলনের বিচ্ছেদ-যন্ত্রণা তাঁর কাছে অসহনীয় হয় ও এই একনিষ্ঠ একাভিমুখী মনোবৃত্তি-রূপ ধ্যানই শিল্পীর পরমপ্রাপ্তিকে সার্থক করে তোলে। টঙ্কী রাগ বা রাগিণীর ধ্যানশ্লোকের এ'টিই হ'ল মর্মগত অর্থ। সংগীততরংগকার রাধামোহন সেন স্বরশিল্পীর সাধনার আদর্শ হিসাবে টঙ্কী-রাগিণীর প্রকৃতি বর্ণনা করেছেন :

মেঘের প্রথম ভাৰ্ণা টঙ্ক বিরহিনী ।^১

পরমরূপসী—ঘন মদনমোহিনী ॥

বিচ্ছেদ-ভুজংগ তারে করিল দংশন ।

বিরহ-বিষেতে অংগ হৈল জ্বালাতন ॥

দাহ-নিবারণ হেতু কেশর-চন্দন—

ঘন ঘন করিতেছে শরীরে লেপন ॥

তত্রাপি তাহাতে জ্বালা নহে নিবারণ ।

পাতিয়া কমলদল কারিল শয়ন ॥

যত মত করে রামা শীতল সেবন ।

তত গুণ বৃদ্ধি হয় বিরহ-দহন ॥

* * *

বরষা প্রভৃতি ছয় ঋতুর গণন ।

যামিনীর মধ্যভাগে গান-প্রকরণ ॥

টঙ্ক, টঙ্কা, টঙ্কী বা টক্ক রাগের সময় সম্বন্ধে কিছু কিছু মতভেদ আছে তবে তরংগকারের নির্ধারণ টঙ্কীর ধ্যান-প্রকৃতির সংগে অনেকটা মেলে, কেননা রাত্রির মধ্যভাগে প্রাকৃতিক পরিবেশ নীরব থাকে ও সকলেই তখন পরিশ্রান্ত দেহে স্থপ্তির আশ্রয় গ্রহণ করে, একমাত্র জাগ্রত থাকে বিরহকাতর পুরুষ ও বিরহিনী নারী, অথবা জ্ঞানজাগ্রত অধ্যাত্মকল্যাণকামী ধ্যান ও আরাধনারত সাধক। নায়ক ও ভগবানের মিলন-প্রতীক্ষার সার্থক সময়ও মধ্যরাত্র।

১। রাধামোহন সেন টঙ্কীকে মেঘরাগের প্রথম রাগিণী বলেছেন, কিন্তু হনুমন্তে পঞ্চমরাগিণী।

॥ বর্তমান রূপ ॥

বর্তমান হিন্দুস্তানীপদ্ধতি অনুসারে টঙ্কী পূর্বীমেলের অন্তর্গত। সংপূর্ণজাতি, কোমল ঋষভ ও ধৈবত এবং তীব্র-মধ্যমের (কড়ি-মধ্যম) ব্যবহার। পঞ্চম—বাদী ও ঋষভ অথবা ষড়্জ—সংবাদী। শ্রীরাগের অংগ বা ভাষারাগ। প্রাচীন শাস্ত্রীদেরও কেউ কেউ টঙ্কীর পূর্বরূপ টঙ্ককে শ্রীরাগমেলের অন্তর্গত বলেছেন। অনেকে মধ্যমস্বর-বর্জিত ষাড়বজাতি-রূপে টঙ্কীর আলাপ করেন, কিন্তু তাতে ত্রিবেণী রাগ বা রাগিণীর রূপ প্রকাশ পাওয়া সম্ভব। ত্রিবেণীর বাদী—ঋষভ, কিন্তু টঙ্কীর বাদী—পঞ্চম। দু'টি রাগের মধ্যে তাই বাদীস্বরের পার্থক্য আছে। গোরা, মালব, শ্রীরাগ প্রভৃতি রাগের ছায়াস্পর্শ থেকে টঙ্কীকে মূল রাখা উচিত। অবশ্য মালব বা মালবীর আরোহণে নিষাদ ও অবরোহণে ধৈবত বর্জিত, সূতরাং ষাড়ব-ষাড়বজাতি, কিন্তু টঙ্কী ষাড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ। তা'ছাড়া বাদীস্বরের ব্যাপারে মালব ও টঙ্ককের মধ্যে পার্থক্য যথেষ্ট, কেননা মালবের বাদী—ঋষভ ও টঙ্কীর—পঞ্চম। শ্রীরাগও টঙ্কীর সংগে প্রকৃতি হিসাবে আলাদা, কেননা শ্রীরাগের আরোহণে গান্ধার ও ধৈবত বর্জিত, সূতরাং ঔড়ব-সংপূর্ণরাগ, কিন্তু টঙ্কী ষাড়ব-সংপূর্ণজাতির রাগ।^১

আরোহণ—সা রি গ প ধ নি সা^০,

অবরোহণ—সা^১ নি ধ প, ম গ রি সা।

আরোহণে মধ্যম লঙ্ঘিত হয়, সূতরাং ষাড়ব টঙ্কী ও ত্রিবেণীর মধ্যে নিকট সম্পর্ক, তাই স্বরবিস্তারে দু'টির মধ্যে প্রার্থক্য সৃষ্টি করা উচিত। দু'টির বিকাশবৈচিত্র্য হ'ল :

(১) টঙ্কী :

গ রিসা, রিসা, গপ ধপ সা^১, নিধপ, মগ পগ রিসা।

(২) ত্রিবেণী :

রিসা গপরিসা, সারি প, ধপ সা^০, নিধপ, গপ গরি সা।

১। প্রকল্প পণ্ডিত ভাতখণ্ডজী 'হিন্দুস্তানী-সংগীতপদ্ধতি', ৩য় ভাগে টঙ্কীর পূর্বরূপ টঙ্করাগ সম্বন্ধে উল্লেখ করেছেন, কিন্তু সেই সিদ্ধান্তটির ওপর বেশী জোর দিতে পারেন নি কেন তা' বলা কঠিন। তিনি বলেছেন : “* * টঙ্কী কোই-কোই প্রাচীন 'টঙ্ক'-রাগক। পর্যায় মানতে হৈ। উনকে কুঙ্কু বিশেষ অন্তর হৈ সো বাত নহী” (হিন্দী অনুবাদ)। আসলে টঙ্কই টঙ্কীর পূর্বরূপ ও নাম।

॥ ବିସ୍ତାର ॥

- I ଗ ରିଗା ରି ରିଗା, ନିରି ଗରି, ଗ ଯପ ରି ରିଗା, ନିରିଗା, ନିରିଗରି ଗମଗରିଗା,
 ନିଧପ ଧନିଗା, ପପ ନିଧପ, ଯଗ ରି ରିଗା ପଗରିଗା ଗରି ଗପ, ପଧପ ଧଯଗ, ରି ଗପ
 ଗରିଗା । ପଯଗରି ଗପଗରି, ପଯଗରିଗା, ରିନିଧପ, ଗପ ଗରି, ଯଗରିଗା ।
- II ପପ ଧପ ନିଗା ରିଗା, ନିରି ଗାରିଗା ରିନିଧପ, ପଧନିଗା, ନିରି ନିଧପ ଯାନିଧପ,
 ଧଯଧଯଗରି, ପଗରିଗା ।

॥ শব্দসূচী ॥

অংগরাগ শ্রেণী (রাগাংগাদি)	৩৪, ৩৫	কল্লিনাথ, পণ্ডিত	৮১, ৯৬, ৯৭,
অম্বদাস্ত	১১৭		৯৮, ৯৯, ১০০, ১১৩,
অঙ্কী (বা আঙ্কী)	৯		১৫৬, ১৫৭, ১৫৮, ১৯১,
অভিনবগুপ্ত	১৮৫		১৯৭, ২২৮, ২৫৪,
অরুণ্যগেয়গান	৫১, ১০২, ১০৩		২৫৫, ২৮৯, ৩৫৪, ৪১৭
অহোবল, পণ্ডিত	৩৯, ২১২,	কম্প	২০৫
	২২১, ২২৮, ২৩২, ২৪৭,	কর্ণাট (বা কর্ণাটী-রাগ)	১৭, ১৮, ১৯,
	২৫৫, ২৬১, ২৮১, ২৭৫,		৪৪, ৩১২, ৩১৩
	২৮৬, ২৯০, ২৯৮, ৩০৫,	কর্ণাটগৌড় (বা গৌল)	৩১৫, ৩১৭
	৩২৬, ৩২৫, ৪০১, ৪১৭	কাত্যায়ন	৬০
আইওনিয়ান (মোড)	১২৩	কানাড়া (রাগ)	১৭, ১৮,
আবাপ	৯৩		১৯, ৩১২, ৩১৪, ৩১৫,
আমীর-খস্র	১০, ১১, ১৩৩		৩১৬, ৩১৭, ৩১৮ ৩১৯
আর্চিক (যুগ)	৯৪, ১০২, ১১৪	„ ধ্যান	৩১৮
আলপ্তি	১৫৬, ১৫৮	„ স্বররূপ	
আলাপ	১৫৬, ১৫৮	কামোদ (রাগ)	২৫৩, ৩২৪, ৩২৫,
আসাবরী	৩৬৯, ৩৭০, ৩৭১,		৩২৬, ৩২৭, ৩২৮
	৩৭২, ৩৭৩, ৩৭৪, ৩৭৫	„ ধ্যান	৩২৭
আসাবরীর ধ্যান	৩৭৪	„ স্বররূপ	৩২৮
আসাবরীর স্বররূপ	৩৭৫	„ আদি-	৩২৪
উত্তরার্চিক	৫১	কামোদ-সিংহলী	৩২৫
উদাস্ত	১১৭	কাম্বোদী (বা কাম্বোজী)	২৫১
উমাপতি	১৫৭	কাম্বোদী, হরি-	২৫৩
এওলিয়ান (মোড)	১২৩	কালিন্দী (বা কালিংগী)	৬
ককুভা (রাগ)	২৬৮, ২৬৯,	কুড়ুমিয়ারালাই (গুহামন্দির)	১৪৫
	২৭০, ২৭১, ২৭২	কেনারী (রাগ)	৩০৯, ৩১০, ৩১১, ৩১২
„ ধ্যান	২৭০, ২৭১	„ ধ্যান	৩১১
„ স্বররূপ	২৭১, ৩৭২	„ স্বররূপ	৩১১, ৩১২

কৈশিক (বা কৌশিক)	১৪১, ২৪১	গৌরী	২৫৯, ২৬০, ২৬১,
কৌমদকী (রাগ)	২৫৩		২৬২, ২৬৩, ২৬৪
ক্ল্যাসিক্যাল	৮৫, ৯৩	„ ধ্যান	২৬২, ২৬৩
খম্বাবতী (রাগ)	১০, ২৫১,	„ স্বররূপ	২৬৩, ২৬৪
	২৫২, ২৫৩, ২৫৪, ২৫৫,	গ্রাম	৮৯, ১৩০, ১৪৮, ১৬৭
	২০৬, ২৫৭, ২৫৮, ৩৫৯	গ্রাম, ষড়্জ	৮৯, ১৪৮
„ ধ্যান	২৫৬	গ্রাম, মধ্যম	৮৯, ১৪৮
„ স্বররূপ	২৫৭, ২৫৮, ২৫৯	গ্রাম, গান্ধার	৮৯, ৯০, ১৪৮
খামাইচ (খমাজ)	১০, ২৫১	গ্রামরাগ	৬৪, ১৪৮
গাথাভাষা	৭৭	গ্রামেগেয়গান	৫১, ১০২, ১০৩
গাথিক (যুগ)	১১৪	চর্চা (গীতি)	৭৬, ৭৭, ৭৮, ৭৯, ৮০, ৮১
গান্ধর্ব	৭০, ৭১, ৮৫, ৮৬, ৮৭, ৯৪,	চৈত্বেগোড়ী	২৬১
	৯৫, ৯৮, ৯৯, ১০০, ১০৩, ১৪৩	ছালিক্যগান	৬৫
গান্ধার (গ্রাম)	৬৩	জয়দেব	৭৩, ৭৪, ৭৫, ৮২
গীতিপ্রবন্ধ (রাগ)	২৪১	জাতি (রাগ)	৯১, ৯২, ১৩৮, ১৪৫
গুণকী	২৬৪, ২৬৫, ২৬৬, ২৬৭, ২৬৮	„ শুদ্ধ	১৪৬, ১৪৭
„ ধ্যান	২৬৭	„ বিকৃত	১৪৬, ১৪৭
„ স্বররূপ	২৬৭, ২৬৮	ঝিঁঝোটি (রাগ)	২৫৯
গুণক্রিয়া	২৬৫, ২৬৬	টক্ক (রাগ)	৬, ৭, ৮, ৩৩৭
গুর্জরী	১২, ১৩, ৪০৫, ৪০৬,	টংকী	৭, ১৪৯, ২৪০, ৩৩৭, ৪১৫, ৪১৬,
	৪০৭, ৪০৮, ৪০৯, ৪১০,		৪১৭, ৪১৮, ৪১৯, ৪২০, ৪২১, ৪২২
	৪১১, ৪১২, ৪১৩, ৪১৪	„ ধ্যান	৪১৯, ৪২০
„ ধ্যান	৪১২	„ স্বররূপ	৪২১, ৪২২
„ স্বররূপ	৪১৩	ডোরিয়ান (মোড)	১২২
গুর্জরী, সৌরাষ্ট্র-	৪০৮	তন্ত্রাভিধান	১১৪
গুহা	১৩৩, ১৩৪	তান (ভৈরব)	২০৬
গেয়	১৪৩	তার	৯০, ১১৭
গোবিন্দ-দীক্ষিত	১৬৯	তাল	৮৭, ১০০
গোবিন্দাচার্য	১৭৫	তিরুম্ভৈয়ম্ (গিরি-মন্দির)	১৪৫
গোড়ী (রাগ)	২৫৯	তিলঙ্	২৫৯
গোড়ী-বৈচিত্র্য	২৬০	তুলজা	২৭০

তোড়ী	১৬, ১৯, ২০, ২১, ২২, ২৪৫, ২৪৬,	দেশী (রাগ)	৩১৯, ৩২০, ৩২১, ৩২২, ৩২৩
	২৪৭, ২৪৮, ২৪৯, ২৫০, ২৫১	" ধ্যান	৩২১
" ধ্যান	২৪৯	" স্বররূপ	৩২২, ৩২৩
" স্বররূপ	২৫০, ২৫১	ধাতু	৯৩
তোড়ী, তুরুষ্ক-	২৪৭	ধানশ্রী	৩৬২, ৩৬৩, ৩৬৪, ৩৬৫,
তোড়ী, ছায়া-	২৪৭		৩৬৬, ৩৬৭, ৩৬৮, ৩৬৯
তোড়ী, মার্গ-	২৪৭	" ধ্যান	৩৬৬
দন্তিল	৯৬, ৯৯	" স্বররূপ	৩৬৮, ৩৬৯
দশগুণ (রাগের)	১৪১, ১৪২	নট (রাগ)	৩২৯, ৩৩০, ৩৩১, ৩৩২, ৩৩৩
দশলক্ষণ	৭১, ১৩৭, ১৪৩	" ধ্যান	৩৩১
দামোদর, পণ্ডিত	৩১, ৩৭, ৪৫, ১৪১, ১৬০,	" স্বররূপ	৩৩২
	১৬১, ১৭৩, ২০৫, ২১২,	নট-বৈচিত্র্য	৩৩৩
	২১৩, ২২১, ২২৮, ২৩৬,	নট (রাগ)	৩২৯
	২৪২, ২৪৮, ২৬৭, ২৭০,	নরোত্তম, ঠাকুর	৮৩
	২৭১, ২৭৭, ২৮০, ২৯০,	নাটিকা	৩২৯
	২৯১, ২৯৪, ২৯৮, ২৯৯,	নাগদেব	১৩, ২১১, ২১৭, ২৩৫, ২৭৫, ২৭৯
	৩১৮, ৩৪১, ৩৫৫, ৩৯৫,	নারদ	৬০, ৬১, ৬২, ৯৭, ৯৮, ১০৩,
	৩৯৫, ৪০১, ৪১১, ৪১৯		১০৯, ১৪১, ১৬১, ১৮৫, ১৯৭,
দীপক (রাগ)	৩২০, ৩০৩, ৩০৪, ৩০৫,		২১৭, ২২৯, ২৪৯, ২৬০, ২৬৫,
	৩০৬, ৩০৭, ৩০৮, ৩০৯		২৭৯, ২৯৩, ৩০৩, ৩০৪,
" ধ্যান	৩০৫, ৩০৬		৩০৫, ৩১৫, ৩৬০, ৩৬৮,
" স্বররূপ	৩০৭, ৩০৮, ৩০৯		৩৬৯, ৩৯৪, ৪০০, ৪০৯
দুর্গা (রাগ)	২৫৯		
দেশকার (রাগ)	৩২৪, ৩২৫, ৩২৬, ৩২৭	নারদীশিক্ষা	৫৬, ৬০, ৬১, ৬৭,
" ধ্যান	৩২৬		৮৯, ১১৯, ১৪১
" স্বররূপ	৩২৭	নারায়ণদেব	২৭০
দেশাধ্য (রাগ)	২৮৮, ২৮৯,	পঞ্চম (রাগ)	৩০২
	২৯০, ২৯১, ২৯২	পঞ্চমষাড়ব	১৩
" ধ্যান	২৯১	পটমঞ্জরী (রাগ)	২৪৭, ২৯২,
" স্বররূপ	২৯১, ২৯২	" ধ্যান	২৯২
দেশী (সংগীত)	৯, ৮৫, ৯৫, ৯৬, ৯৭,	" স্বররূপ	২৯৪, ২৯৫
	৯৮, ৯৯, ১০০, ১০১	পদ	৭৮, ৮৭, ১০০

পাঠ্য	১৪৩	বরাটী (রাগ)	২৩০, ২৩১
পাবক (রাগ)	৩০৪, ৩০৫		২৩২, ২৩৩, ২৩৪
পার্বদেব	৩৩, ৮১, ১০৯, ২০৬, ২০৯,	” ধ্যান	২৩৫
	২১৮, ২৩১, ২৩৫, ২৪২,	” স্বররূপ	২৩৩, ২৩৪
	২৪৬, ২৪৬, ২৬৯, ২৭০,	বরাটী-বৈচিত্র্য	২৩১
	২৭৫, ২৭৯, ২৮৪, ২৮৮,	ত্রিকাভরত (ত্রিকা)	৬৩, ৮৫, ৮৬,
	২৯৩, ২৯৬, ৩০২, ৩০৩,		৯৮, ১৮৫
	৩১৪, ৩১৫, ৩২৪, ৩৩৭,	বসন্ত (রাগ)	৩৩৪, ৩৪৫, ৩৪৬, ৩৪৭, ৩৪৮,
	৩৯৮, ৩৯৯, ৪০০, ৪০৮		৩৪৯, ৩৫০, ৩৫১, ৩৫২
পুরুষোত্তম মিশ্র	২৯২, ৩১৭	” ধ্যান	৩৪৮, ৩৪৯
পুলিন্দী (রাগ)	৫	” স্বররূপ	৩৫০, ৩৫১, ৩৫২
পুষ্পধি	১০২	বিটুঠল, পুণ্ডরীক,	১০, ১৫৯, ১৬৮,
পূর্বাচিক	৫১		১৬৯, ১৭৩, ১৭৪,
			২১৭, ২৯৭, ৪১৮
প্রথমমঞ্জরী (রাগ)	২৯২, ২৯৩	বিভাষা	১৪৯
প্রাগমুখিপ্ৰকাশ	৪৫	বিভাস (রাগ)	২৩
পৃথ্বা	১৪৮	বিলাবল	২৭৮, ২৭৯, ২৮০, ২৮১, ২৮৩, ২৮৩
ফলমঞ্জরী (রাগ)	২৯৩	” ধ্যান	২৮১
ফ্রিজিয়ান (মোড)	১২২	” স্বররূপ	২৮২, ২৮৩
বঙগালী (রাগ)	১৩, ২২৬, ২২৭,	” বৈচিত্র্য	২৮৩
	২২৮, ২২৯, ২৩০	বেঙ্কটমথী	১৪৯, ১৫৫, ১৫৯, ১৭৪,
” ধ্যান	২২৮, ২২৯		১৭৫, ১৮২, ২৫২, ৩১৭
” স্বররূপ	২২৯	বেদব্যাস, কৃষ্ণানন্দ	৩৩
বজ্রগীতি	৭৬, ৭৮, ৮১	ভট্টশোভাকর	৬১, ১৪০
বর্ণ	৬৮, ৬৯, ৯২	ভরত	৮৯, ৯৫, ৯৬, ৯৯, ১০৯,
বর্ণ (স্থায়ী)	৯২, ৯৩		১১৩, ১৪৮, ১৪৯, ১৫১,
বর্ণ (আরোহী)	৯২, ৯৩		১৮৬, ২১০, ২৪১, ৩৩৯
বর্ণ (অবরোহী)	৯২, ৯৩	ভরত, পঞ্চ	১৮৬
বর্ণ (সঞ্চারী)	৯২, ৯৩	ভাবভট্ট	২৭০
বর্ণ-কম্পন	১০৬, ১০৭, ১০৮	ভাষা (রাগ)	১৪৯
বর্ণ (বীজ)	১১৯	ভিন্নমুদ্র (রাগ)	৫, ২০৯, ২২৭

ভূপকল্যাণ	৪০৪	মল্লার	৩৮, ৩৯, ৪০, ৪১, ৪২, ৪৩,
ভূপালী	৩৯৮, ৩৯৯, ৪০০, ৪০১, ৪০২, ৪০৩, ৪০৪, ৪০৫		৪৪, ১৮৬, ৩৮৭, ৩৮৮, ৩৮৯, ৩৯০, ৩৯১, ৩৯২, ৩৯৩, ৩৯৪
” ধ্যান	৪০২	” ধ্যান	৩৯১
” স্বররূপ	৪০৩, ৪০৪, ৪০৫	” স্বররূপ	৩৯২, ৩৯৩, ৩৯৪
ভৈরব (রাগ) ৪, ১৪১, ১৬৪, ১৬৫, ২০৪, ২০৫, ২০৬, ২০৭, ২০৮, ২০৯, ২১০, ২১১, ২১২, ২১৩, ২১৪, ২১৫, ২১৬, ২১৭, ৩৪৫		মাংগলী (রাগ)	২২৮
” ধ্যান	২১৩	মার্গ (সংগীত)	৩, ৬, ৯, ৮৮, ৯৩, ৯৬, ৯৭, ৯৮, ৯৯, ১০০
” স্বররূপ	২১৪, ২১৫, ২১৬	মালব (রাগ)	৩৫২, ৩৫৩, ৩৫৪, ৩৫৫, ৩৫৬, ৩৫৭
” বৈচিত্র্য	২১৩	” ধ্যান	৩৫৫, ৩৫৬
ভৈরবী (রাগ) ৪, ১৫, ১৭২, ২০৭, ২২২, ২২৩, ২২৪, ২২৫, ২২৬, ৩৪৫		” স্বররূপ	৩৫৭
” ধ্যান	২২৪	মালবকৈশিক	১৩, ৩৭, ১৪১, ১৪২, ২৩৯, ২৪০, ২৪১, ২৪২, ২৪৩, ২৪৪, ২৪৫
” স্বররূপ	২২৫, ২২৬	” ধ্যান	২৪৩, ২৪৪
ভৈরবী, নারদ-	২০৬, ২০৯	” স্বররূপ	২৪৪, ২৪৫
মতংগ ৮১, ৯৯, ১৪১, ১৪৮, ১৪৯, ১৮৮, ২০৫, ২১০, ২১৭, ২৩০, ২৩৪, ২৪১, ২৫৩, ২৫৪, ২৭৯, ২৯২, ২৯৫, ৩০২, ৩১৩, ৩৯৪, ৪০৬, ৪১৫, ৪১৬		মালববেশরী (রাগ)	৩৫৩
মধ্য	৯০, ১১৭	মালতী (বা মালবতী)	৮, ২৪২, ৩৫৩, ৩৫৭, ৩৫৮, ৩৫৯, ৩৬০, ৩৬১, ৩৬২
মধ্যমাদি (রাগ)	২১৬, ২১৭, ২১৮, ২১৯, ২২০, ২২১, ২২২	” ধ্যান	৩৫১
” ধ্যান	২২১	” স্বররূপ	৩৬২
” স্বররূপ	২২১, ২২২	মিস্কোলিভিয়ান (মোড)	১৩৩
মল্ল	৯০, ১১৭	মুনি, বিচারণ্য	১৫৪, ১৬৬, ১৬৮
মন্ডাচার্য	১৯৬, ২১১, ২৭৯, ৩১৫, ৩২৯, ৩৩৯, ৩৫৩, ৪০৯	মূর্ছনা	৬৬, ৬৭, ৮৯, ৯০, ১৫১, ১৬৭, ১৬৮, ১৭৩, ২০৬
		মেঘ (রাগ)	৩৮, ৩৯, ৪০, ৪১, ৪২, ৪৩, ৪৪, ১৮৬, ৩৭৮, ৩৭৯, ৩৮০, ৩৮১, ৩৮২, ৩৮৩, ৩৮৪, ৩৮৫, ৩৮৬, ৩৮৭
		” ধ্যান	৩৮৪
		” ধ্যানরূপ	৩৮৬, ৩৮৭

যেল	১০৭, ১৬৬, ১৬৯	লিডিয়ান (মোড)	১২২
„ দশ-	১৭৭	লোচন-কবি	১০, ৪৪, ৮২, ১৭০, ১৭২,
“ রাগ ১৭৮, ১৭৯, ১৮০, ১৮১, ১৮২, ১৮৩			১৭৩, ১৯৭, ২১২, ২৪২,
মেঘকর্ণ	১৯৭		২৪৩, ২৫৬, ২৬২, ২৬৭,
মোকাম	১৩৩, ১৩৪		২৯৩, ৯১৭, ৩৫৫, ৪১৮
ষাষ্টিক	১৫৭, ২৩১	শাক্তদৈব	৩৭, ৭১, ৭২, ৮২, ৮১, ৮২, ৯৩,
রাগ	১১১, ১৩৬, ১৩৭, ১৩৯, ১৪০,		৯৫, ১৪১, ১৫১, ১৫৮, ১৫৯,
	১৪২, ১৪৩, ১৪৪, ১৪৫,		১৮৭, ১৮৮, ১৯১, ২১১, ২১৯,
	১৪৬, ১৪৭, ১৫১, ১৫২,		২২৮, ২৩১, ২৩৫, ২৪১,
	১৫৪, ১৫৯, ১৮৪, ১৮৫		২৬১, ২৭৫, ২৮০, ২৮৫,
„ ঋতু-উৎসবের	২১৭		২৮৯, ৩১৬, ৩৩৯, ৩৯৮,
রাগগীতি	৯৩		৩৯৯, ৪১০, ৪১১, ৪১৭
রাগার্ণব (-মতে রাগ)	৩৫	শিবমতে রাগ	৩৫
রাগেশ্বরী	২৫৯	ত্রীকর্ষ	১৭৫
রঘুনাথ, রাজা	১৫৯, ১৬৬	ত্রীনিবাস, পণ্ডিত	১৭৩, ২২০, ৩৯৫
রামকেশী		ত্রীরাগ	৭, ৩৩৬, ৩৩৭, ৩৩৮, ৩৩৯,
(বা রামকী)	২৬৫, ২৮৩, ২৮৪,		৩৪০, ৩৪১, ৩৪২, ৩৪৩, ৩৪৪
	২৮৫, ২৮৬, ২৮৬, ২৮৮	„ ধ্যান	৩৪২
„ ধ্যান	২৮৬	„ স্বররূপ	৩৪৪
„ স্বররূপ	২৮৭, ২৮৮	শ্রুতি	৭০, ৮৮, ৯৫, ১০৫, ১০৬
„ শুদ্ধ	২৮৫	যজ্ঞ্যামরাগ	৬৪
রামামতা, পণ্ডিত	১৫৯, ১৩৮, ১৭৩, ১৯৭,	সংবাদী	৮৮
	২১৯, ২৭০, ২৭৫, ২৭৬,	সংভাবিতা	১৪৮
	২৮০, ২৮৫, ২৯০, ২৯৩,	সদাশিবভরত	১৮৫
	৩০৭, ৩১০, ৩১৬, ৪০০	সঙ্কিপ্ৰকাশ (রাগ)	৪৫, ২০৪
ললিত (রাগ)	১৫, ২২৫, ২২৬, ২২৭,	সঙ্কিপ্ৰকাশোত্তর	৪৫
	২২৮, ২২৯, ৩০০	সর্বাঙ্গমসংহিতা	১৫০, ৪০৭
„ ধ্যান	২২৯	স্বর	৮৭, ৮৮, ১০০
„ স্বররূপ	৩০০	স্বর, বিকৃত	১০৬, ১১৬, ১১৭
„ শুদ্ধ-	২২৭	স্বরিত	১১৭
ললিতা (রাগ)	২২৭, ২২৮	সাধারণ	৯৬

সাম	৫২, ৯৪		২৮১, ২৮৬, ২৮৭, ২৯৩,
সামগান	১০২, ১১০, ১১২, ১৩৭, ১৩৮		২৯৭, ২৯৮, ৩০৪, ৩১৬,
সাম-স্বরলিপি	৫২		৩১৮, ৩৯৬, ৪০১, ৪১১,
সায়ন	১০৪		৪১৭
সারদাতনয়	১৮৮, ২০৭	সোমেশ্বরদেব	১৯৬, ২১৭, ২৪২, ২৭৫,
সাবরী (বা সাবেরীরাগ)	৩৭০, ৩৭১,		২৭৯, ৩০৩, ৪০৯
	৩৭২, ৩৭৩	সৌবীর	৩৬৯
সিংহভূপাল	৮১, ৯৬, ১১৩, ১৬৮,	সৌবীরী	৩৬৯
	১৮৮, ৩৩৯, ৩৯৮	হুমুম্মত	১৮৯, ১৯০, ১৯১
সিন্ধুড়া	২৫৯	হুমুম্মতে রাগ	৩৫, ১৯৮, ১৯৯, ২০০, ২০১
সেন, রাধামোহন	৩১, ৩২, ৪৫, ১৯১,	হরদত্তমিশ্র	১৫৬
	২২১, ২২৫, ২৩৩,	হরিনারায়ণদেব	১৭২, ৩০৫
	২৪৯, ২৬৭, ৩০৬	হরিপাল	১৬৮
সৈন্ধবী	২৩৪, ২৩৫, ২৩৬, ২৩৭	হিজ্জেজ্	১০
„ ধ্যান	২৩৬	হিন্দোল (রাগ),	২৭৪, ২৯৫, ২৭৬,
„ স্বরলিপি	২৩৭		২৭৭, ২৭৮, ৩১০
সোমনাথ, পণ্ডিত	১৪, ৫৩, ৮৩, ৯৫, ১৩৭	„ ধ্যান	২৭৭
	১৫৯, ১৬১, ১৬২, ১৬৩,	„ স্বররূপ	২৭৮
	১৬৭, ১৬৯, ১৭০, ১৭১,	„ মার্গ	২৭৫
	২১২, ২৩৩, ২৩৫, ২৪২,	হৃদয়নারায়ণ	২২০, ২৯৭
	২৪৮, ২৪৯, ২৬১, ২৭৭,		

॥ ‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’ ও ‘সঙ্গীতসারসংগ্রহ’ ॥

অধ্যাপক শ্রীঅরুণেন্দ্রকুমার গঙ্গোপাধ্যায়

আমাদের সম্মুখে উপস্থিত করেছেন স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজ বাংলাভাষায় লিখিত— ৩৬১ পৃষ্ঠা ও ৫২৮ পৃষ্ঠার দুইখানি মোটা কলেবরের বহু চিত্র-সম্বলিত বই। বই দু’খানার বিষয় হ’ল ভারতের সঙ্গীতবিচার ইতিহাস, কিন্তু বই দু’খানার উদ্ভট নাম—‘সঙ্গীত ও সংস্কৃতি’—এই নামের মধ্যে সঙ্গীতের ইতিহাসের কোনও পরিচয় নাই। বহুকাল থেকে আমাদের দেশের সঙ্গীত-প্রেমী ও সঙ্গীত-সাধক মহাশয়রা সঙ্গীতের তত্ত্বকথা এবং আমাদের সঙ্গীতের সুদীর্ঘ গৌরবময় ইতিহাস সম্বন্ধে অনেকটা উদাসীন হয়েছেন। সঙ্গীতের ইতিহাসের আলোচনার মধ্যে একটি চমৎকার মোহ ও আকর্ষণ আছে—যা’ সঙ্গীতের উপভোগ থেকে সম্পূর্ণ পৃথক। অথচ সঙ্গীতের ইতিহাস রচনার পথে এমন সব বহুমূল্য উপাদান ও তত্ত্ববস্তুর আমরা পরিচয় পাই যে’সব উপাদান সঙ্গীতের পরিণতির ও সমৃদ্ধির জন্য একান্তরূপে আবশ্যকীয়। এদেশে সুবিখ্যাত শ্রুর সৌরীন্দ্র মোহন ঠাকুর ১৮ শতকের শেষপাদে যে’সব সঙ্গীতগ্রন্থ প্রকাশ করেছিলেন—তার পরে সঙ্গীতের তত্ত্ব-সম্বন্ধে কোনও ভাল বই প্রকাশিত হয়নি। সুতরাং আমরা গর্ব ক’রে বলতে পারি যে, বাংলার একজন শ্রেষ্ঠ সঙ্গীত-বিদ্বান—রামকৃষ্ণ বেদান্ত-মঠের একজন শ্রদ্ধেয় সম্মাসী স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ মহারাজ—এই দুই বৃহৎখণ্ডে প্রকাশিত পুস্তকে আমাদের সঙ্গীতের ইতিহাসের ক্ষেত্রে মূল্যবান দান দিয়েছেন। এই বহুমূল্য বস্তু সমস্ত ভারতের সঙ্গীত-প্রেমীদের মনোযোগ আকর্ষণ করবে—যদিও গ্রন্থ-দু’খানি অবাকালীর অপরিচিত বাংলাভাষায় লেখা। কারণ এই বাংলা-পুস্তকে গ্রন্থকার এমন সব অজ্ঞাত ও দুস্তাপ্য বস্তু সম্মিবেশিত করেছেন—যেগুলি সারা ভারতের সঙ্গীত-বিদ্বান মহাশয়দের কাজে লাগবে। স্বামীজী প্রভূত অধ্যবসায় ও অক্লান্ত পরিশ্রম ক’রে—নানা অপ্রকাশিত প্রাচীন পুঁথি, পুস্তক সংস্কৃত-গ্রন্থ ও অসংখ্য ছাপা পুস্তকের মধ্যে অমূল্যসন্ধান ক’রে—আমাদের সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার নানা উপকরণ সংগ্রহ করেছেন এবং প্রশংসনীয় সাহস ক’রে সঙ্গীতের ইতিহাসের রূপরেখা রচনার উদ্যোগ করেছেন। স্বামীজীর গবেষণার সুবিচার ক’রে রবীন্দ্র-পুরস্কার-কমিটির মাননীয় সভ্যগণ এই বই দু’খানার জন্য বিশেষ পুরস্কার দেবার জন্য সরকারকে সুপারিশ করেছেন। তবুও আমরা যদি এই প্রচেষ্টাকে সঙ্গীতের সাধনা ও আমাদের আধ্যাত্মিক সংস্কৃতির নিভুল—একান্ত সম্পূর্ণ ইতিহাস ব’লে গ্রহণ করি তা’ হ’লে আমরা ভুল

করবে। এই গ্রন্থে প্রথম প্রচেষ্টার সমস্ত গুণ এবং সমস্ত দোষ সম্পূর্ণরূপে বিদ্যমান। কিন্তু গ্রন্থখানিতে বৈদিকযুগের সঙ্গীতের সাধনা সম্বন্ধে নানা অজ্ঞাত নূতন তত্ত্বের সমাবেশ আমাদের অনেককেই বিস্মিত ও চমৎকৃত করবে। এককালে অনেকের বিশ্বাস ছিল যে, ঋক্বেদের সঙ্গীত ও আবৃত্তি ‘উদাস্ত’, ‘অম্লদাস্ত’ ও ‘স্বরিত’—এই তিনটি স্বরমাত্রাই সীমায়িত ছিল। এ’কথা মেনে নিলে বৈদিক যুগের সঙ্গীতকে অপরিণত, প্রাথমিক, অসভ্য জাতির সঙ্গীতের পর্যায়ে স্বীকার কর্তে হয়। গ্রন্থকার তাঁর পুস্তকের প্রথম খণ্ডে ‘মাণ্ডুকী’ ও ‘নারদীয়’-শিক্ষার মূলপুথীর বচন উদ্ধৃত ক’রে প্রমাণ করেছেন যে, ঋক্বেদের সময় ভারতের সঙ্গীত সাত-স্বরের সম্পূর্ণ কলেবরের রূপ নিশ্চয় গ্রহণ করেছিল। ঋষি যাজ্ঞবল্ক্যের গ্রন্থে এই দাবীর সমর্থন পাওয়া যায়। বেদের মূলপুঁথিতে অনেকগুলি সঙ্গীতের যোগরূচবিশিষ্ট শব্দ পাওয়া যায়—যাদের সঠিক অর্থবোধ করার অনেক দুরূহ বাধা আছে ; যেমন ‘স্তোভ’, ‘অচিক’, ‘গ্রামেগেয়-গান’, ‘অরণোগেয়গান’, ‘উহগান’। এই শব্দগুলির নিছক তাৎপৰ্য কি তা’ অহুমান করা খুব শক্ত। সুতরাং গ্রন্থকার এই কথাগুলির যে ব্যাখ্যা দিয়েছেন সেগুলি অনেকে হয়তো মেনে নেবেন না। কিন্তু এই রকমের মতের অইনকো গ্রন্থকারের পুস্তকের গুণ ও মূল্য কিছুতেই কমবে না। তিনি যে’সব মূল্যবান তত্ত্ব সংগ্রহ করেছেন তার জন্য উচ্ছ্বসিত প্রশংসা তাঁর প্রাপ্য। বৈদিক ‘শিক্ষা’-শাখার চারখানি গ্রন্থ হ’তে তত্ত্ব আহরণ ক’রে তিনি একটি সম্পূর্ণ অধ্যায়ে বিস্তৃত আলোচনা করেছেন এবং ‘সামতন্ত্র’ ও ‘পুষ্পসূত্র’ থেকে অনেক অজ্ঞাত শ্লোক উদ্ধৃত ক’রে তাঁর বক্তব্য সমর্থন করেছেন। গ্রন্থকারের গবেষণা বৈদিক যুগে প্রচলিত নানা প্রকারের তারের যন্ত্র ও দুন্দিভি, পটহ প্রভৃতি ঢঙ্কাযন্ত্রের স্বরূপ নির্ণয় করেছে এবং এ’সব সঙ্গীত-যন্ত্রের নানা চাক্ষুষ চিত্র প্রাচীন ভারতীয় শিল্পের নিদর্শন হ’তে সংগ্রহ ক’রে তাঁর পুস্তকে সন্নিবেশিত করেছেন। গ্রন্থকারের বিস্তৃত গবেষণার সম্যক পরিচয় আমরা পাই গ্রন্থশেষে সংযুক্ত ২৫২ খানি পুস্তকের বিরাট গ্রন্থসূচীর তালিকায়।

পুস্তকের দ্বিতীয় খণ্ডে সাতটি বৃহৎ অধ্যায়ে গ্রন্থকার আলোচনা করেছেন বৈদিক যুগের পরবর্তীকালের সঙ্গীত-চর্চা। এই অংশের উপকরণ সংগ্রহ করা হয়েছে বৌদ্ধধর্মের নানা গ্রন্থ থেকে, মহাকাব্যের সাহিত্য, নাট্যশাস্ত্রের মূলপুঁথি এবং প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রের বিখ্যাত প্রাচীন গ্রন্থকারের প্রণীত পুঁথি হ’তে—যাদের মধ্যে কোহল, শাদুল, দস্তিল, যাষ্টিক এবং নন্দিকেশ্বরের নাম বিশেষ বিখ্যাত। তাঁদের গবেষণার সূত্র ধরে গ্রন্থকার গুপ্তযুগের সাহিত্য এবং প্রাচীন পুরাণে তাঁর উপাদানবস্তু সংগ্রহ করেছেন। দ্বিতীয় খণ্ডের গ্রন্থপঞ্জীতে ১৫৭ খানি গ্রন্থের তালিকা লিপিবদ্ধ হয়েছে। গ্রন্থের প্রচুর চিত্রাবলী বিষয়টির ব্যাখ্যার মূল্য বৃদ্ধি করেছে। ৫১ পৃষ্ঠায় ছাপা

প্রায় একশতাব্দিক রেখাচিত্র গ্রন্থের উৎকৃষ্ট গৌরব। এই চিত্রের সঙ্গে জুড়ে দেওয়া হয়েছে ১৩ পাতায় ছাপা চিত্রের টিপ্সনী। গ্রন্থের প্রথমখণ্ডে প্রচ্ছদপটের জন্য রঙীন চিত্র লিখে দিয়েছেন ডাঃ নন্দলাল বসু। এই স্বন্দর চিত্রখানি একজন বীণাবাদক গুপ্তসম্রাটের জীবন্ত প্রাণবন্ত মূর্তি—প্রাচীন গুপ্তযুগের প্রাচীন মূর্তার স্বন্দর অনুল্লভ। গ্রন্থের দ্বিতীয় খণ্ডের প্রচ্ছদপট একেছেন উদীয়মান প্রতিভাবান শিল্পী শ্রীদেবব্রত মুখোপাধ্যায়।

এই স্থলিখিত সমৃদ্ধ তথ্যপূর্ণ বই-হ'খানিকে যদিও আমরা সঙ্গীতের সুসম্পূর্ণ নির্ভুল ইতিহাস ব'লে স্বীকার না করি তথাপি আমাদের বলতে হবে—ভাবীকালের ঐতিহাসিকদের অবশ্য ব্যবহার্য মূলবান আকর-গ্রন্থ হিসাবে এর চিরকাল আদর হবে।

স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ ভারতের সঙ্গীত সম্বন্ধে সম্প্রতি আর একখানি পুস্তক প্রকাশ করেছেন ও সে'টি হ'ল 'সঙ্গীতসারসংগ্রহ'-এর মূল-সংস্কৃত ভাষার পুঁথি। দক্ষিণদেশের সঙ্গীত-বিদ্যার অনেক সঙ্গীতগ্রন্থ প্রকাশ করেছেন এবং এখনও অনেক অপ্রকাশিত পুঁথি দক্ষিণদেশে প্রকাশিত হচ্ছে। বাংলাদেশে বহু বৎসর পূর্বে হু'একখানা সঙ্গীতের মূলপুঁথি প্রকাশিত হয়েছে বটে, কিন্তু এ'বিষয়ে বাংলার সঙ্গীত-প্রেমীরা অনেকটা উদাসীন। স্বামীজী 'সঙ্গীতসারসংগ্রহ'-এর মূলপুঁথি সম্পাদন ক'রে প্রকাশ করায় বাংলাদেশের গৌরব ও মর্যাদা বৃদ্ধি লাভ করেছে। উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের সাধনা সঠিক বৈজ্ঞানিক পথে পরিচালিত করতে হ'লে প্রাচীন পুঁথির মধ্যে নিবদ্ধ সঙ্গীতের তথ্যকথা ও মূলশব্দগুলি আমাদের জানা নিতান্ত আবশ্যক। আমাদের দেশের আধুনিক উদ্ভাদ ও সঙ্গীতগুণী মহাশয়রা সঙ্গীতের তথ্যংশ নিয়ে বড় বেশী মাথা ঘামান না। সঙ্গীতের তথ্যবিজ্ঞা ও ফলিতবিজ্ঞা এই দু'টি বিজ্ঞার একসঙ্গে আলোচনা না করলে আমাদের সঙ্গীত-সাধনা সঠিক বৈজ্ঞানিক পথে অগ্রসর হ'তে পারবে না। সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার দিক থেকে মূল-সংস্কৃত গ্রন্থের গভীর পঠন-পাঠন অত্যন্ত আবশ্যক, কারণ সঙ্গীতের ইতিহাস-রচনার বহুমূল্য উপাদান এই সব প্রাচীন পুঁথিতে লিপিবদ্ধ আছে,—কেবল গায়কদের কণ্ঠে প্রচলিত সঙ্গীতের রূপের মধ্যে তার প্রাচীন ইতিহাসের উপাদান খুঁজে পাওয়া যায় না। সুতরাং প্রজ্ঞানানন্দ স্বামী 'সঙ্গীতসারসংগ্রহ'-এর পুঁথি সম্পাদিত ও প্রকাশ ক'রে সঙ্গীতের ইতিহাসের নূতন উপাদান সংগ্রহের সুযোগ ক'রে দিয়াছেন। এই সঙ্গীতগ্রন্থের লেখক হলেন একজন সুপণ্ডিত বাঙ্গালী বৈষ্ণব, তাঁর নাম 'ঘনশ্যামদাস' ওরফে 'নরহরি চক্রবর্তী'। তাঁর রচিত অনেক গ্রন্থ প্রচলিত আছে—যার মধ্যে 'ভক্তিরত্নাকর' এবং 'স্মিতচন্দ্রোদয়' বিশেষ প্রসিদ্ধ। ইনি প্রসিদ্ধ বৈষ্ণবগুরু রাধামোহন ঠাকুরের সমসাময়িক মাছুষ ছিলেন। সুতরাং ঘনশ্যামদাস ১৮ শতকের গোড়ার দিকে জীবিত

ছিলেন একথা বলা যেতে পারে। তিনি তাঁর স্বরচিত ‘ভক্তিরত্নাকর’-গ্রন্থে নিজের আত্মপরিচয় লিপিবদ্ধ ক’রে গেছেন :

‘নিজ পরিচয় দিতে লজ্জা হয় মনে
পূর্বাধাস গঙ্গাতীরে জানে সর্বজনে।
বিশ্বনাথ চক্রবর্তী সর্বত্র বিখ্যাত
তাঁর শিষ্য পিতা মোর বিপ্র জগন্নাথ।
না জানি কি হেতু হ’ল মোর দুই নাম
নরহরি দাস আর দাস ঘনশ্যাম ॥’

এই পুঁথির মুখবন্ধে স্বামী প্রজ্ঞানানন্দ একটি ৪০ পৃষ্ঠাব্যাপী তত্ত্ববহুল উপক্রমণিকায় গ্রন্থকার ঘনশ্যাম এবং তাঁহার সঙ্গীত-সাধনা-সম্পর্কে বিশদ আলোচনা করেছেন। স্বামীজী দেখাতে চেষ্টা করেছেন যে, এই গ্রন্থকার অনেক দিন বৃন্দাবনে বাস করেছিলেন এবং বিখ্যাত তানসেনের গুরু হরিদাস গোস্বামীর প্রবর্তিত সঙ্গীত-সাধনার সঙ্গে ঘনশ্যামের ঘনিষ্ঠ পরিচয় হয়েছিল। তাঁর ‘সঙ্গীতসার-সংগ্রহ’-পুঁথিতে গ্রন্থকার ১৮খানি বিভিন্ন প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্র থেকে শ্লোক উদ্ধৃত করেছেন ও তার মধ্যে অহোবলের ‘সঙ্গীত-পারিজাত’, মন্মঠের ‘সঙ্গীত-রত্নমালা’ এবং ভরতমুনির ‘নাট্যশাস্ত্র’ প্রদান আকর-গ্রন্থ বলে উল্লিখিত হয়েছে। গ্রন্থকার ছয়টি অধ্যায়ে সঙ্গীতের ছয়টি দিক আলোচনা করেছেন : (১) গীত-প্রকরণ (২) বাণ-প্রকরণ (৩) নৃত্য-নাট্য-প্রকরণ (৪) আঙ্গিক-অভিনয়-প্রকরণ (৫) ভাষাদি-প্রকরণ (৬) ছন্দঃ-প্রকাশ-প্রকরণ। প্রত্যেক অধ্যায়ে গ্রন্থকার প্রাচীন সঙ্গীতশাস্ত্রীদের শ্লোক উদ্ধৃত করেছেন। এই সব উদ্ধৃতি হ’তে মনে হয় যে, গ্রন্থকার ঘনশ্যামদাস একজন সঙ্কলয়িতা মাত্র ছিলেন—কোনও মৌলিক তত্ত্ব তিনি পরিবেশন করেন নি। পুস্তকের সম্পাদক প্রজ্ঞানানন্দ স্বামী তাঁর স্বদীর্ঘ মুখবন্ধে গ্রন্থকার কিছু নূতন বস্তু পরিবেশন করেছেন একথা বলেন নি। তবে বইখানি ভাল ক’রে পড়ে দেখলে অম্লসন্ধিস্থ পাঠক কিছু কিছু নূতন তত্ত্বের আভাস পেতে পারেন। কিন্তু একটা কথা বোঝা যাচ্ছে—সেটা এই যে, আমাদের দেশের ভক্তিমূলক ভজনগান ও বৈষ্ণব কীর্তনগানের ধারা প্রবর্তক ও ধারাবাহক—তাঁরা ঘনশ্যামদাসের মতো সঙ্গীতশাস্ত্রে সুপণ্ডিত ছিলেন এবং উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের বিজ্ঞানের উপর ভিত্তি ক’রে আমাদের দেশের কীর্তনগানের প্রচলন করেছিলেন। বাংলার কীর্তনগান নিম্নস্তরের ‘লোকসঙ্গীত’ নয়, পরস্তু উচ্চাঙ্গ সঙ্গীতের শাখারূপে প্রচলিত শ্রেষ্ঠ ‘মার্গ-সঙ্গীত’। কেবল এই দিক দিয়ে দেখলে নির্ভয়ে বলা যায় যে—‘সঙ্গীতসারসংগ্রহ’-এর সম্পাদন ও প্রকাশ সর্বতোভাবে সার্থক ও সফল হয়েছে।

—‘গ্রন্থ-সমালোচনা’—অল-ইণ্ডিয়া-রেডিও





